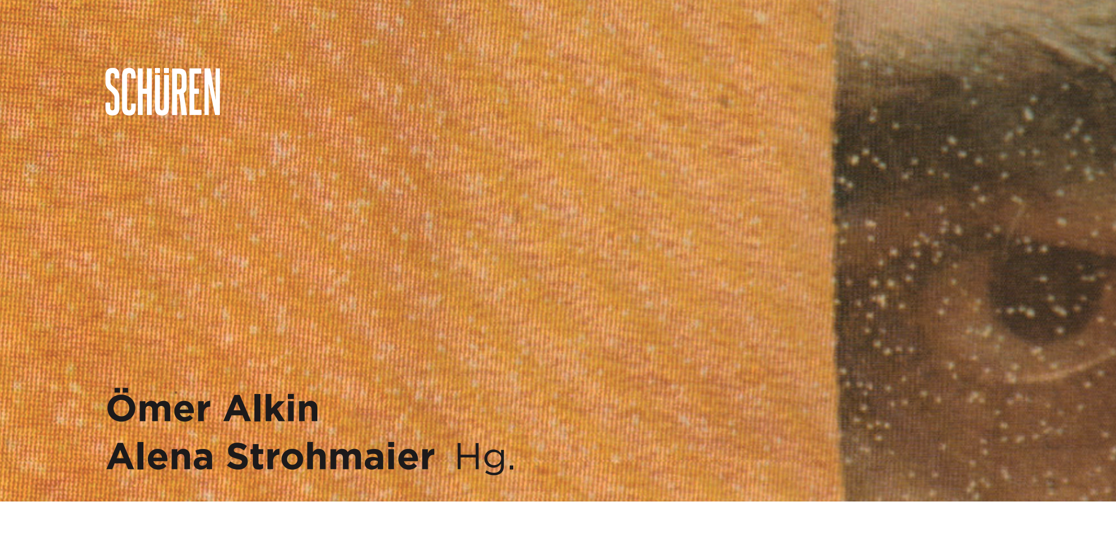


Rassimus im Film

Ömer Alkin / Alena Strohmaier (Hrsg.)
Rassismus im Film

Marburger Schriften zur Medienforschung 95
ISSN 1867–5131

Ömer Alkin / Alena Strohmaier (Hrsg.)

Rassismus im Film

SCHÜREN

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Die Publikation wurde gefördert mit Mitteln der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) im Rahmen des DFG-Projekts «Ästhetik des Okzidentalismus» (Kurztitel) (Projektnummer 435847492).

Die Publikation wurde gefördert mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung (BMBF) im Rahmen des BMBF-Projekts «Filmische Aneignungsprozesse von Videos der populären Aufstandsbewegungen 2009–11 im Mittleren Osten und Nordafrika»

Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55 | D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de

Gestaltung: Erik Schüßler
Umschlaggestaltung: Wolfgang Diemer, Frechen
Coverfoto: Schallplattencover zum Film Otobüs (TR 1974, Regie: Tunç Okan),
© Tunç Okan
ISBN 978-3-7410-0448-3 (Print)
ISBN 978-3-7410-0225-0 (OA)



Inhalt

Ömer Alkin / Alena Strohmaier[1]

Einleitung

Im Dezember 2020 präsentierte die Produzentin und Drehbuchautorin Shonda Rhimes ihre Leinwandverfilmung des Bestsellers *The Duke and I*[2] von Julia Quinn auf Netflix. Die Serie BRIDGERTON[3] erreichte mehr als 82 Millionen Streams innerhalb der ersten 28 Tage. Sie spielt in England zur Zeit der Regency-Ära von 1811–1820, als König Georg III. den Thron abtrat und sein Sohn, Georg IV., der Prinz von Wales, zum Regenten ernannt wurde. Dieses historische Drama bietet, wie Rhimes' frühere Fernseherfolge GREY'S ANATOMY[4], SCANDAL[5] und HOW TO GET AWAY WITH MURDER[6], ein breites Spektrum an Charakteren unterschiedlicher zuschreibbarer bzw. zugeschriebener ethnischer Zugehörigkeiten und Klassen. Die Besonderheit von BRIDGERTON liegt allerdings in der Wahl des Genres. Historiendramen sind traditionellerweise überwiegend mit weißen Schauspieler:innen besetzt und erzählen von Liebe, Politik und Macht europäischer Königs- und Adelshäuser. In diesem Milieu ist auch BRIDGERTON angesiedelt, jedoch besetzt die Serie Charaktere der Adelsgesellschaft des 19. Jahrhunderts mit Schauspieler:innen *of color*. So ist in Staffel 1 Simon Basset, der Duke of Hastings,

1 Die Namen der Herausgeber:innen erscheinen in alphabetischer Reihenfolge. Sie haben zu gleichen Teilen an diesem Sammelband gearbeitet.

2 Julia Quinn: *The Duke and I.* NewYork City 2000.

3 BRIDGERTON, USA 2020.

4 GREY'S ANATOMY, USA 2005–heute.

5 SCANDAL, USA 2012–2018.

6 HOW TO GET AWAY WITH MURDER, USA 2014–2020.

mit Regé-Jean Page besetzt, Lady Agatha Danbury mit Adjoa Andoh und die Königin von England, Queen Charlotte, wird von Golda Rosheuvel gespielt. Auch in Staffel 2 setzt sich diese Besetzungsstrategie fort und die Protagonist:innen Kathani «Kate» Sharma und Edwina Sharma werden respektive von Simone Ashley und Charithra Chandran gespielt: allesamt Schwarze[7] Schauspieler:innen. Dafür gibt es innerhalb der Diegese keine bis rudimentäre Erklärungen, die Serie setzt auf *color-blindness*.

Dies bedeutet, dass die Hautfarbe sowohl historisch real existierender Figuren (wie Queen Charlotte), wie auch fiktionaler Figuren (aus Julia Quinns Romanvorlage) nicht thematisiert wird. Dies fordert nicht nur tradierte Sehgewohnheiten der Zuschauer:innen heraus, sondern bildet neben dem Plot auch eine eigene Ebene des Mysteriums für die Zuschauer:innen: Was hat es mit dieser Adelsgesellschaft auf sich? Wie kam es dazu und was bedeutet das für die Liebesgeschichten? Hierbei müssen sich die Zuschauer:innen jedoch mit nur einem Satz von Lady Danbury in der vierten Folge der ersten Staffel begnügen: «We were two separate societies divided by color until a king fell in love with one of us.» Die Heirat von George III. mit Queen Charlotte, auf die hier angespielt wird, bleibt der einzige Funken einer Erklärung sowohl innerhalb der Diegese, als auch außerhalb der Diegese. Chris Van Dusen, der Produzent der Serie, erläutert die Wahl dieses Gedankenspiels wie folgt: «It made me wonder what that could have looked like. Could she have used her power to elevate other people of color in society? Could she have given them titles and lands and dukedoms?»[8] Damit wendet sich das *color-blind casting* in Bridgerton gegen die rassische Homogenität von Serienhits, die in der gleichen historischen Zeit angesiedelt sind, wie etwa Downton Abbey[9], dessen Produzent, Gareth Neame, wiederum die Besetzung mit weißen Schauspieler:innen mit dem Argument der historischen Genauigkeit begründet: «It's not a multicultural time. We can't suddenly start populating the show with people from all sorts of ethnicities. It wouldn't be correct.»[10] Gegen dieses lange vorherrschende Argument der Besetzungspolitik vorzugehen, macht den großen Erfolg von Bridgerton aus. Denn die Verlockung von *color-blindness* besteht darin, dass sie einen relativ einfachen Rahmen für den Umgang mit Fragen rund um *race* bereithält: Wenn Menschen *race* nicht bemerken, dann spielt sie keine Rolle mehr, so die Annahme. *Color-blindness* schafft eine Welt, in der die Identitäten der Menschen ausgelöscht werden und sie einfach nur *Menschen* sind. Die Schaffung einer fiktiven Welt, in der *race* durch *color-blindness* neutralisiert wird, bedeutet jedoch

7 Die Verwendung des großen S in Schwarz markiert das anti-rassistische, empowernde Konstruktionsmoment darin, siehe dazu auch die Argumentation in Maureen M. Eggers et al.: *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weisssseinsforschung in Deutschland*. Münster 2023.

8 www.nytimes.com: https://is.gd/du61K1 (01.09.2023)

9 Downton Abbey, GB 2010–2015.

10 vulture.com: https://is.gd/dvvOVF (01.09.2023)

nicht, dass Rassismus nicht existiert, insbesondere in einem Setting, in dem Macht durch eine lange Geschichte weißer Vorherrschaft, Kolonialisierung und Sklaverei tödlich gegenüber *anderen* eingesetzt wurde. Zwar stellt die Serie westliche Vorstellungen von *race* und rassischer Dominanz infrage, untermauert gleichzeitig aber auch den w*eißen B*lick darauf. Der Versuch, eine postrassische Gesellschaft zu schaffen, führt nicht auch zur Schaffung einer postrassistischen Gesellschaft.

In der Film- und Medienwissenschaft, die sich den Cultural Studies verpflichtet fühlt[11], werden zentrale Parameter des Rassismusdiskurses entlang zweier differenter Entwicklungslinien verhandelt: Repräsentation, Semiotik, Zeichen, Stereotype, Diskurs als konzeptionelle Parameter einer kritischen Film-, Medien-, und Kulturwissenschaft haben die theoretische Seite für ein Verständnis von Rassismus im Sinne einer gruppenbezogenen und sich strukturell, weil auch kommunikationssystemisch und institutionell verankernden Menschenfeindlichkeit seit dem Cultural Turn geprägt.[12]

Das bedeutet aber nicht, dass der Begriff bzw. das Konzept «Rassismus» im deutschsprachigen Raum begriffskonzeptionell verhandelt wurde; im Gegenteil: auch die Nachkriegszeit und ihre polit-ideologischen komplexen Verwirrungen trugen zu einer komplexen Tabuisierung des Begriffs bei, die sich daraus ergab, dass der Begriff der «Rasse»*[13] stets nur jene Bindung in die NS-Zeit und ihrer Überwindung seit der Befreiung münden konnte / durfte.[14] Die mit dem Rassismus verbundenen, ihm anverwandten oder strukturell mit ihm in Verbindung stehenden Phänomene, Diskurse, Parameter und Paradigmen sind zwar auch in jenen Tabu-Phasen in den Geistes- und Kulturwissenschaften durchaus untersucht worden. Rassismus als dezidierter Begriff und konkretes Konzept wurde jedoch lange Zeit im deutschsprachigen Forschungskontext kaum behandelt oder gefördert, was zahlreiche Forscher:innen, die insbesondere aus der Soziologie, der Migrationsforschung und angrenzender Disziplinen kommen, massiv beklagten.[15]

11 Zum komplexen und teilweise auch widersprüchlichen Verhältnis zwischen beiden siehe Tobias Nagl: «Cultural Studies und Filmanalyse.» In: Malte Hagener / Volker Pantenburg (Hrsg.): *Handbuch Filmanalyse.* Wiesbaden 2018, S. 1–16.

12 Vgl. Doris Bachmann-Medick: *Cultural turns: New orientations in the study of culture.* Berlin, Boston 2016.

13 Obgleich es gute Gründe gibt, im Deutschsprachigen den Begriff gegen Rassisierung zu tauschen, haben wir hier auf der Verwendung von Rasse* bestanden und den Begriff mit einem * markiert, um jene Differenzierung, die auch von rassismussensiblen Übersetzer:innen vorgeschlagen wird gerecht zu werden. Zu den Gründen siehe tuwien.at: https://is.gd/SGps01 (01.09.2023) sowie genderetalia.net: https://is.gd/DyqDiG (01.09.2023)

14 Vgl. Manuela Bojadžijev / Regina Römhild: «Was kommt nach dem ‹transnational turn›? Perspektiven für eine kritische Migrationsforschung». In: *Berliner Blätter. Ethnographische und ethnologische Beiträge 65, 2014,* S. 10–24.

15 Vgl. Juliane Karakayalı: «Kritische Rassismusforschung: Theorien, Konzepte, zentrale Befunde.» In: Daniela Hunold / Tobias Singelnstein (Hrsg.): *Rassismus in der Polizei.* Wiesbaden 2022, S. 15–32.

Rassismus und die für sein Verständnis notwendigen theoretischen Modelle sind schon seit Jahrzehnten bekannt. Auch die neuen Entwicklungen im Cultural Turn, die mit einer feministischen Wende des Materialismus (Neuer Materialismus)[16] oder einer ding- und netzwerktheoretischen Wende der Soziologie und so auch der ökologischen Medienwissenschaft[17], sowie der Bildwissenschaft / Visuellen Kultur[18] weitere Modelle anbieten, um die mediale Bedingtheit sowie Konstitutionalität von menschlichen Operationalitäten und Medialitäten zu erklären, knüpfen inzwischen in vehementer Manier an die Versuche – wie jene von Stuart Hall – an, Rassismus als Strategie und System zu analysieren und zu reflektieren:

> Ich beziehe mich an dieser Stelle auf «Rasse» als auf eine jener Leit- oder Meisterideen (die maskuline Form ist dabei beabsichtigt), die diejenigen großen Klassifikationssysteme der Differenz organisieren, welche in der menschlichen Gesellschaft wirksam sind. In diesem Sinne bildet Rasse das Herzstück eines hierarchischen Systems, das Differenzen produziert, und zwar zudem solche, über die W. E. B. Du Bois einmal sagte, dass, «so subtil, filigran und ungreifbar sie auch seien […], [sie] die Menschen stillschweigend, aber dezidiert in Gruppen unterteilt haben.» […] Daher hängt jeder Versuch, Rassismus zu bekämpfen oder seine menschlichen und sozialen Folgen abzuschwächen, davon ab zu verstehen, wie genau dieses Bedeutungssystem funktioniert und warum die klassifikatorische Ordnung, die es repräsentiert, einen so mächtigen Einfluss auf die menschliche Vorstellungsfähigkeit ausübt.[19]

Die in den Vereinigten Staaten entstandene Critical Theory of Race, der relativ früh an einer dezidierten wissenschaftlichen, sowie auch aktivistisch motivierten Aufarbeitung von Rassismus gelegen war, wurde auf ihre philosophischen Grundlagen von Lepold und Martinez systematisch befragt. Die in ihrem Sammelband *Critical Philosophy of Race*[20] vorgebrachten Grundlagentexte und Systematisierungen machen die definitorische Ambivalenz deutlich, mit der Rassismus

16 Vgl. Heather I. Sullivan: «New Materialism». In: Gabriele Dürbeck / Urte Stobbe (Hrsg.): *Ecocriticism: Eine Einführung*. Köln 2015, S. 57–67.

17 Vgl. Florian Sprenger / Petra Löffler: «Medienökologien». In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 14 (1), 2016, S. 10–18.

18 Vgl. Zu der rassismuskritischen Differenzierung dazu in Deutschland siehe W. J. T. Mitchell / Ömer Alkin: «‹Seeing Through Race› & Attempting to See through Media Studies. An Interview with W. J. T. Mitchell by Ömer Alkin». In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft, ZfM Online*, 3.5.2022.

19 Stuart Hall: *Das verhängnisvolle Dreieck: Rasse, Ethnie, Nation*. Berlin 2018, S. 56–57.

20 Marina Martinez Mateo / Kristina Lepold: «Einleitung.» In: Kristina Lepold und Marina Martinez Mateo (Hrsg.): *Critical Philosophy of Race: Ein Reader.*Berlin 2021, S. 7–34.

verhandelt werden kann: Aus einer metaphysischen Perspektive wird die Problematik einer Rassismusdefinition besonders deutlich. Auf der einen Seite ein Eliminativismus, wie ihn Kwame Anthony Appiah[21] vertritt, der davon ausgeht, dass «Rassen»* nicht existieren und dass die mit ihm einhergehenden Differenzierungen zu tilgen sind. Dies entspricht methodisch genau jener Strategie, der auch die Serie BRIDGERTON in seiner *color-blindness*-Strategie folgt: Es braucht eine entdifferenzierende Perspektive, einen entdifferenzierten Blick, den jedoch einige Visuelle Kultur-Theoretiker:innen als unmöglich evaluieren würden.[22] Auf der anderen Seite besteht ein konstruktivistischer Ansatz, der auf einer epistemologischen Position insistiert und *race* als kulturell konstruierte Kategorie definiert. In Erweiterung der letztgenannten Position findet sich auch eine naturalistische Perspektive, die biologische Differenzen essenzialisiert und als legitim betrachtet, jedoch die Rückbindung an eine kulturelle Konstruktion völlig verwirft, ein Umstand, der die Gefahren der Essenzialisierung weiterträgt oder performancetheoretisch reduktiv betrachtet. In epistemologischer Sicht verweisen Lepold und Martinez insbesondere auf die Perspektiven, die die Kategorie des Weißseins als eine Gegen- bzw. Ausgangsseite von Rassismus, wie beispielsweise im Modell der *white ignorance*, verhandeln.[23] In ethischer und politisch-philosophischer Hinsicht versuchen die im Band der beiden Autor:innen versammelten Ansätze, Kategorien der Haltung, des Wissens, des Handelns, der Affekte, und der Wahrnehmung auf die Produktion von Rassismus zu beziehen: Metaphysik, Epistemologie und Ethik sind die drei philosophischen Raster, über die die Kritik an Rassismus reflektiert wird. Blickt man genauer auf diese Konzeptionalisierungen, wird sofort die aufscheinende mediale Komplexität deutlich, derer es bedarf, um die phänomenale, imaginäre und symbolische Dimension des Rassismuskonzepts zu erfassen. Und welche mediale Figuration wäre besser geeignet, jenen Aspekten mediendenkend[24] nachzugehen, als diejenige des Films.

Um jene Medialität freizulegen, ließe sich also das Filmische in Anschlag bringen, um mögliche Sichtbarmachungen[25] zu konturieren. Aus einer solchen Sicht wäre Rassismus das, was noch kommen muss; was selbst in seinen medialen Manifestationen von Bildern und Tönen zu spezifischen sinnlichen Arrangements «gerinnt»[26] und dann im Filmischen als rassistisch zuallererst herausgestellt wer-

21 Kwame Anthony Appiah. «Analyse: Gegen ‹Rassen›» In: Kristina Lepold und Marina Martinez Mateo (Hrsg.): *Critical Philosophy of Race: Ein Reader.* Berlin 2021, S. 37–88.

22 Vgl. W.J.T Mitchell: *Seeing through race.* Cambridge, London 2012.

23 Marina Martinez Mateo / Kristina Lepold, S. 16.

24 Vgl. Lorenz Engell / Jiří Bystřický / Katerina Krtilova (Hrsg.): *Medien denken: Von der Bewegung des Begriffs zu bewegten Bildern.* Bielefeld 2010.

25 Friedrich Balke: «Sichtbarmachung». In: Christina Bartz et al. (Hrsg.): *Handbuch der Mediologie: Signaturen des Medialen.* München 2012.

26 Lorenz Engell: «Kinematographische Agenturen» In: Lorenz Engell / Jiří Bystřický / Katerina

den muss. Eine solch generative Sicht auf Film ruft komplexe filmtheoretische Figurationen auf, die zwischen Film, Zuschauenden und den dispositiven Bedingungen bestehen.

Während Stuart Halls zentrale Schriften Anfang der 2000er-Jahre durch das besondere Übersetzungsengagement schon relativ früh von postkolonialtheoretisch wie feministisch interessierten Wissenschaftler:innen vorangetrieben wurde, kann ein solches Interesse für die deutschsprachige Filmwissenschaft nicht behauptet werden: zumindest wenn man sich dem dezidierten Konzeptbezug zwischen Rassismus und Film aus dem Forschungsstand heraus widmet. So hat bis jetzt ausnahmslos nur der Soziologe Wulf D. Hund eine systematisierende Schrift zu «Rassismus und Film» hervorgebracht.[27] In der deutschsprachigen Filmwissenschaft lässt sich der Forschungsstand eher über benachbarte Parameter von Rassialisierung verstehen, die in den vergangenen Jahrzehnten ein Grundlagenprogramm ihrer Forschung darstellen: Körper, Gender/Geschlecht, Affekt, (politische) Ideologien, Migration, soziale Ungleichheiten sowie andere Differenzkategorien wie Disability/Behinderung uvm.

Um das relativ frühe und besondere Engagement der filmanalytischen Auseinandersetzung für die Rassismusanalyse aufzuzeigen, lässt sich u. a. auf die Schriften zu *Whiteness*[28] des Anglisten Richard Dyer blicken, der so ein zentrales, epistemologisch wirkmächtiges Moment der Diskursproduktion hervorgebracht hat, das eben jene Seite der *white ignorance* betrifft und diese sichtbar gemacht hat. In den Überlegungen zum Verhältnis von Film, Licht, Haut, und Hollywood legt Dyer ästhetisch-analytische Grundlagen weit über die Filmwissenschaft hinaus bereit, was ebenfalls jene systematische und engagierte Leistung filmanalytischer Auseinandersetzungen um Rassismus aufzeigt.

Im deutschsprachigen Forschungskontext werden zwar fruchtbare Ansätze in Richtung einer kritischen, postkolonial wie feministisch und queer inspirierten Medienwissenschaft geliefert, nichtsdestotrotz findet im englischsprachigen

Krtilova (Hrsg.): *Medien denken: Von der Bewegung des Begriffs zu bewegten Bildern*. Bielefeld 2010, S. 138.

27 Wulf D. Hund: «Rassismus im Film». In: Alexander Geimer et al. (Hrsg.): *Handbuch Filmsoziologie*. Wiesbaden 2018, S. 1–18.

28 Siehe z. B. Richard Dyer: «Das Licht der Welt – Weiße Menschen und das Film-Bild» In: Marie-Luise Angerer (Hrsg.): *The Body of Gender: Körper, Geschlechter, Identitäten*. Wien 1995, S. 151–170 oder Richard Dyer: «The Matter of Whiteness». In: Paula S. Rothenberg (Hrsg.): *White Privilege: Essential Readings on the Other Side of Racism*. New York 2005, S. 9–15. Besonders markant seine Essaysammlung Richard Dyer: *White: Essays on race and culture.* London 1996. Für eine ebenfalls frühe im deutschsprachigen Raum erschienene Publikation zum Verhältnis von Film und Rassismus siehe auch Annegret Friedrich et al. (Hrsg.): *Projektionen: Rassismus und Sexismus in der visuellen Kultur : Beiträge der 6. Kunsthistorikerinnen-Tagung, Trier 1995.* Marburg 1997, darin den Aufsatz von Eva Warth: «Die Inszenierung von Unsichtbarkeit: Zur Konstruktion weißer Identiät im Film». S. 124–130.

Raum ein weitaus aktiverer Diskurs um *race* und Kino statt, der im deutschsprachigen Raum nur sehr bedingt wiederzufinden ist. Symptomatisch dafür steht, dass z. B. nach wie vor keine Übersetzung des wirkmächtigen Buchs *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*[29] von Ella Shohat und Robert Stam vorliegt, dafür aber ihres Buchs *Race and Translation*: *Culture Wars around the Postcolonial Atlantic*[30]. In dem erstgenannten Werk haben die beiden Autor:innen eine grundlegende postkolonialtheoretisch motivierte medienwissenschaftliche Revision des Eurozentrismus sowie seiner umfassenden epistemologischen Gewalten vorgelegt. Dieser Umstand, dass das zweitgenannte Buch und nicht das erstgenannte übersetzt vorliegt, sagt etwas über das Disziplinenverhältnis aus: eine kritische Soziologie oder Politikwissenschaft im deutschsprachigen Raum scheint an der epistemologischen Infragestellung seiner hegemonialen euroamerikanisch-zentristischen Grundlagen interessierter zu sein als die Medien- und/oder Filmwissenschaft. Denn auch institutionell ist die Rassismusforschung zwar u. a. im Deutschen Zentrum für Integrations- und Migrationsforschung (DEZIM) verankert und auch das Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF) hat 2021 mit umfassenden Ausschreibungen zum Thema «Rechtsextremismus und Rassismus» auf jene massiven Diskursdynamiken reagiert[31]. Allerdings fehlen nach wie vor Auseinandersetzungen um audiovisuelle Kulturen sowie an medien- wie filmwissenschaftlichen Forschungen zu postmigrantischen Wissensbeständen, Diskursen und Kulturen, die gerade die hiesigen Lebensumstände betreffen. So gibt es nach wie vor kaum Forschungsarbeiten, die die filmischen Kulturen des «anti-muslimischen Rassismus»[32] befragt haben.

Demgegenüber bestehen seit Kurzem Forschungsbestrebungen, die durchaus auf bisher vernachlässigte Bereiche deutschsprachiger Filmwissenschaft und Rassismus abheben (Antiziganismus, Antisemitismus usw.). Dabei bilden andere Diskriminierungsformen (Ableismus) nach wie vor entsprechende Desiderata, die auch nicht mit Rassismus-bezogenen Analyseantrieben, sondern eher

29 Ella Shohat / Robert Stam: *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the media*. London 1994.

30 Robert Stam / Ella Shohat: *Race in translation: Culture Wars around the Postcolonial Atlantic*. New York 2012, Deutsche Übersetzung: Robert Stam / Ella Shohat: *Race in Translation: Kulturkämpfe rings um den postkolonialen Atlantik*. Münster 2015.

31 Siehe: https://is.gd/hOAycZ (14.06.2023).

32 Zum Begriff allgemein siehe Ozan Zekeriya Keskinkılıç: «Was ist antimuslimischer Rassismus? Islamophobie, Islamfeindlichkeit, Antimuslimischer Rassismus – viele Begriffe für ein Phänomen?» 2023, www.bpb.de/themen/infodienst/302514/was-ist-antimuslimischer-rassismus/. (14.06.2023). – Zu einer Studie, die zum ersten Mal überhaupt Film und anti-muslimischen Rassismus sowie Muslimfeindlichkeit beforscht, siehe Ömer Alkin: «Repräsentationen des Islams in deutschsprachigen Spielfilmen und (Fernseh-)Serien zwischen 2001 und 2021». 2023, deutsche-islam-konferenz.de: https://is.gd/tNplzN (14.06.2023). Siehe auch Schlusshinweise der vorliegenden Einleitung.

differenzsensiblen Diskriminierungsformen erfasst werden können, diesen aber in anderen medienwissenschaftlichen Zusammenhängen nahestehen (Disability Studies). Es sind insbesondere Dissertationen entstanden, die aufhorchen lassen und neue Wege in der film- und kulturwissenschaftlichen Untersuchung des Verhältnisses von Rassismus und Film bestreiten. Hier sind die Arbeiten von Julia Dittmann[33] und Julia Stegmann[34], sowie von Lima Sayed[35] zu nennen.[36] Während Dittmann «kritische Weißseinsforschung» und Film über Verfahren des *close reading* für die Filmanalyse brauchbar macht, arbeitet Stegmann diskurshistorisch und filmanalytisch das Verhältnis von rechter Gewalt in Deutschland seit den 1960er-Jahren auf. Insbesondere Dittmanns Arbeit re-perspektiviert einen feministisch-filmanalytischen Zugang (Laura Mulveys «Visuelle Lust»-Aufsatz[37]) und verschränkt ihn mit Überlegungen zu den Critical Whiteness Studies. Mit diesen beiden Achsen – kritische Weißseinsforschung sowie Analyse rechter Gewalt seit der Nachkriegszeit – ist ein Feld eröffnet, das die Filmwissenschaft im deutschsprachigen Raum bislang kaum betreten hat.[38] Dies zeigt, dass es durchaus historische, soziale wie methodisch-theoretische Ansatzpunkte gibt, die die Filmwissenschaft weiter aufgreifen könnte und sollte. Nicht nur fordern die mit dem *digital turn* verbundenen Paradigmenwechsel permanente Rejustierungen filmwissenschaftlicher Verfasstheit heraus, sondern wir haben auch nach wie vor, die medialen, sozialen sowie soziomedialen[39] Effekte zu überblicken und somit die Frage nach den Epistemen zu stellen, die die inhaltsanalytische Dimension sowie ihre medienwissenschaftlichen wie ideologiekritischen Problematisierungen der Filmwissenschaft weiterhin herausfordern. Nicht umsonst ist mit Blick auf die Forschungsstände zum Verhältnis von «Rassismus» (nicht *race*) und Film, der erstere Begriff kaum im deutschsprachig-filmwissenschaftlichen Jargon vorzu-

33 Julia Dittmann: *Ent-Täuschung des weißen Blicks: Rassismussensible Strategien für eine ideologiekritische Filmanalyse*. Münster 2018.

34 Julia Stegmann: *Denn die Geschichten der Opfer sind das Wichtigste: Rassismus-kritische Analysen zu rechter Gewalt im deutschen Spiel- und Dokumentarfilm 1992–2012*. Göttingen 2019.

35 Lima Sayed: *Weiße Helden im Film: Der ‹White Savior Complex› – Rassismus und Weißsein im US-Kino der 2000er Jahre*. Bielefeld 2019.

36 Siehe für eine Rezension Ömer Alkin: «Sammelrezension: Rassismus. Kritische Weißseinsforschung und Film». In: *MEDIENwissenschaft* 38, 2020, S. 269–273.

37 Laura Mulvey: «Visuelle Lust und narratives Kino». In: Liliane Weissberg (Hrsg.): *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt am Main 1994, S. 48–65.

38 Weitere innovative Publikationen, die das Verhältnis von Film, Rassismus und Weißsein eruieren, siehe Katrin Köppert: «Queeriasporizing. Filmische Räume im Trans*it zwischen ‹Rasse› und Geschlecht.» In: Claudia Bruns (Hrsg.): *‹Rasse› und Raum: Topologien zwischen Kolonial-, Geo- und Biopolitik: Geschichte, Kunst, Erinnerung*. Wiesbaden 2017, S. 201–220; Maja Figge: *Deutschsein (wieder-)herstellen: Weißsein und Männlichkeit im bundesdeutschen Kino der fünfziger Jahre*. Bielefeld 2015.

39 Zum Konzept des Soziomedialen siehe z. B. Beate Ochsner / Anna Grebe (Hrsg.): *Andere Bilder: Zur Produktion von Behinderung in der visuellen Kultur*. Bielefeld 2013.

finden. Die Kulturen des Forschens, ihre Sprache und Medien reglementieren die kulturelle Verfasstheit ihrer Forschungen: Rassismus ist lange Zeit kein Teil von ihr gewesen.[40] Ein Blick in die aktuelle Film- und Serienlandschaft zeigt jedoch ein anderes Bild. Hat BRIDGERTON noch mit einem *color-blind casting* operiert, arbeitet das Spin-off, QUEEN CHARLOTTE – A BRIDGERTON STORY[41], stärker mit einem *color-conscious casting. Color-conscious casting* bedeutet, dass *race* bei der Besetzung nicht-traditioneller Rollen aktiv anerkannt und berücksichtigt wird, anstatt sie zu ignorieren. Charlotte von Mecklenburg-Strelitz (India Amarteifio), die im Jahr 1761 George III., den König von Großbritannien und Irland, heiratet, gleich in der ersten halben Stunde der Serie thematisiert: die Königinmutter (Michelle Fairley) reagiert irritiert, Charlotte ist viel dunkler als auf den Bildern. Die königlichen Berater empfehlen, die Hochzeit abzusagen, doch die Mutter des Bräutigams lehnt ab: «We are the palace. A problem is only a problem if the palace says it is a problem.» Um also den Anschein zu wahren, dass die Wahl der dunkelhäutigen Königin in spe durchaus intendiert war, erhalten kurzerhand prominente farbige Menschen der Londoner High Society einen Adelstitel – «das große Experiment», wie es fortan genannt wird, beginnt. Die Utopie einer Gesellschaft, in der ethnische Zugehörigkeit keine Rolle mehr spielt, lässt sich jedoch nicht so leicht umsetzen wie gedacht. Die neuen farbigen Adeligen erhalten zunächst keinen Zutritt zu den schicken Clubs und Jagdgesellschaften der alteingesessenen weißen Adeligen. Und auch Lady Danburys (Arsema Thomas) Einladung zum ersten Ball der Saison gehen die weißen Adeligen nur nach Aufruf von König Georg III. und Königin Charlotte, die dort selbstverständlich den ersten Tanz tanzen, nach. Im Gegensatz zu BRIDGERTON wird in QUEEN CHARLOTTE Rassismus offen ausgesprochen, wie beispielsweise in der Szene in der sich Vivian Ledger (Katie Brayben), Violet Bridgertons (Ruth Gemmell) Mutter, über die Hautfarbe ihrer neuen Adelsgenoss:innen abfällig äußert. Auch bleibt offen, ob die neuen Adelstitel vererbbar sind, wie Lady Danbury nach dem plötzlichen Tod ihres Mannes feststellen muss. Es ist also noch ein weiter Weg bis die Londoner Gesellschaft in die Utopie eines respektvollen Miteinanders mündet. Die offene Verhandlung von Rassismus gepaart mit dem Möglichkeitsraum einer anderen Gesellschaft jedoch zeigen, dass sich Film durchaus produktiv mit dem Themenkomplex auseinanderzusetzen vermag. Das Spektrum zwischen *color-blindness* und *color-consciousness* eröffnet eine Verhandlungsebene von *race*, die zugleich auch das theoretische Spektrum im Umgang mit Rassismus (Ethik) absteckt (siehe oben die Anm. zur Rassismustheorie aus philosophischer Sicht).

40 Vgl. Gesellschaft für Medienwissenschaft (Hrsg.): «X – Kein Lagebericht». In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 26, 2022.

41 QUEEN CHARLOTTE – A BRIDGERTON STORY, USA 2023.

An diesem Wendepunkt setzt der vorliegende Sammelband an. Er versammelt Beiträge, die aus unterschiedlichen Perspektiven den Themenkomplex «Rassismus und Film» beleuchten. Dabei bleibt er nicht bei der Frage der Repräsentation stehen. Denn Film stellt kein Medium der Repräsentation dar, das eine außerfilmische Wirklichkeit spiegeln würde, vielmehr wird Film aus Perspektive der Medienästhetik als Wahrnehmungsform begriffen, die als Mittel der Reflexion ästhetische Spielräume eröffnet, in denen alternative Wirklichkeiten zur Anschauung kommen. Dabei ist es die Kategorie der Differenz, die eine tragende Rolle spielt: «Without relations of difference, no representation could occur. But what is then constituted within representation is always open to being deferred, staggered, serialized.»[42] Gemeint ist damit eine Herangehensweise, die Differenz als produktives Moment der Verhandlung anerkennt ohne dabei jedoch in überholte Binariäten wie «their side» und «our side», wie es in QUEEN CHARLOTTE heißt, zu verfallen. Vielmehr geht es darum, Rassismus als dem Film inhärent zu verhandeln, sei es in Hinblick auf Genrediskurse, Produktionsbedingungen oder Kinoerlebnisse: Film bildet einen Signifikanten ästhetischer Differenz, der jenen infiniten Zwischenraum transnationaler Kultur markiert, wo Identität und Alterität verhandelt werden. Die hier versammelten Beiträge rücken die Frage nach dem Rassistisch-Diskursiven in den Vordergrund und gehen damit eher einem Spektrum als einer konzeptbezogenen Logik nach. So kommen bislang wenig thematisierte Zusammenhänge ins Zentrum, werden klassisch-repräsentationskritische Beiträge und ihre Kritik daran verhandelt, sowie unterschiedliche Methoden im Umgang mit Rassismus und Film erprobt.

Ömer Alkins Beitrag beschäftigt sich mit dem Verhältnis von Filmwissenschaft, Nekropolitik und Rassismus. Zunächst diskutiert er das Diskursspektrum um Nekropolitik am deutsch-kulturellen Kontext der Covid-Mortalitäten von Migrationsanderen, um im Anschluss daran anhand einer detaillierten Analyse des Films OTOBÜS[43] mit dem Konzept des Postmigrantischen die Frage zu stellen, inwiefern der Begriff der Nekropolitik für eine filmwisssenschaftliche Neuverhandlung produktiv gemacht werden kann. Er skizziert «eine nekropolitisch-analytische Filmwissenschaft» und gibt dabei Versuche einer Ästhetik der Nekropolitik wieder. Zur Umsetzung einer solchen Analyse plädiert er für eine Erweiterung der klassisch-filmwissenschaftlichen Filmanalyse durch Überlegungen aus den Science and Technology Studies.

Die Verschränkung von Rassismus und Gewalt gegen die Umwelt verhandelt Julia Bees Beitrag. Sie konzentriert sich hierbei auf zwei filmische Beispiele «enviromentaler Gewalt» (S. 57) und postkolonial bedingter Menschentötung

42 Stuart Hall: «Cultural Identity and Diaspora». In: Jonathan Rutherford (Hrsg.): *Identity: Community, culture, difference.* London 1990, S. 229.

43 OTOBÜS, TR 1976.

(Rassismus): If Toxic Air Is A Monument To Slavery, How Can We Take It Down?[44] und Martírio[45]. Für Bee lassen sich die filmisch dokumentierten, insbesondere auch klimatologischen Auswirkungen durch unternehmerische oder staatliche Übergriffe nicht von rassistischen Gewaltformen trennen. Den hierin liegenden Kerngedanken jener Verschränkung als *Environmental Racism* (S. 59) analysiert sie anhand des investigativen Projekts *Forensic Architecture*. If Toxic Air Is A Monument To Slavery, How Can We Take It Down? zielt auf die Sichtbarmachung der mehrgenerationellen, und damit in dieser zeitlichen Überdauerung der menschlichen Wahrnehmung nur bedingt verfügbaren Verseuchung Cancer Alley (Louisiana) ab, der die Tötung (Schwarzer) Menschen in jener Region fortführt. In der von NGOs produzierten Doku Martírio wird diese environmental-rassistische «slow violence» (S. 58) gegen die in Brasilien lebende indigene Gruppe der Guarani Kaiowá analysiert.

Irina Gradinari widmet sich in ihrem Beitrag einer präzisen Erörterung des Verhältnisses zwischen Genre und Ethnizität. Ethnizität stellt eine medienästhetische performative Praxis dar, die im Sinne Judith Butlers immer wieder erneut hergestellt werden muss und so auf Wiederholungen angewiesen ist, um zu bestehen. Das Kriminalgenre wiederum ist wie kein anderes Genre anfällig für Stereotypie, verfügt also durchaus über ein stabiles generisches Repertoire an Bildern, Figuren und Strategien – etwa dem Antagonismus von Gesetz und Verbrechen, der zwischen Täter:in, Opfer, Ermittler:innen und Zeug:innen ausgehandelt wird –, das Genderkategorien sowie ethnische Kategorien strukturiert und sich so selbst in ihre Definitionen einschreibt. Daher lautet ihre These, dass es eine strukturelle bzw. generische Form des Rassismus gibt, die durch Genrestrukturen bedingt ist, wie sie anhand der beiden Serien Im Angesicht des Verbrechens[46] und 4 Blocks[47] aufzeigt.

Tobias Nagls Beitrag beleuchtet *racechange* und *blackface* im deutschen Kino und bereitet die vorhandene, aber bislang kaum reflektierte Geschichte von *blackface* in Deutschland auf. Damit trägt er im doppelten Sinne zu einer Neuperspektivierung bei: Zum einen durch die historische Verortung und zum anderen durch die begriffliche Ausdifferenzierung. Von Minstrel-Shows, Verwechslungskomödien und Cakewalk-Tanzveranstaltungen, über Filme wie Die Boxerbraut[48] und das Opernstück *Jonny spielt auf*[49], bis hin zu Schwarz auf Weiss[50]

44 If Toxic Air Is A Monument To Slavery, How Can We Take It Down?, F 2021.

45 Martírio, BRA 2016.

46 Im Angesicht des Verbrechens, D 2010.

47 4 Blocks, D 2017–2019.

48 Die Boxerbraut, D 1926.

49 *Johnny spielt auf,* D 1927.

50 Schwarz auf Weiss, D 2009.

und Transfer[51], verhandelt er Rassismus in einer dezidiert filmhistorischen Perspektive und plädiert dafür, nicht nur die Geschichte von *blackface* in Deutschland aufzuarbeiten, sondern auch jene des Weißseins kritisch in den Blick zu nehmen, in die *blackface* eingebunden ist.

Burrhus Njanjo exploriert das Rassistische für den deutschsprachigen Kontext, indem er Mo Asumangs Roots Germania[52] analysiert. Durch Bezugnahme auf Achille Mbembes Konzept einer «Philosophie des zirkulierenden Subjekts» («Afropolitanismus») sowie Éduard Glissants «Philosophie der Relation» versucht er, die Diskursprozeduren von Asumangs Film als subversive Strategie der Neudefinition von «Deutschsein» und so als Intervention in national-und rassen*logische Vorgänge zu bestimmen. Njanjos erster Referenzphilosoph, Glissant, ergründet Inverhältnissetzungen zwischen Universum und dem Partikularen, während er die zweite Referenz, Mbembe, «Afropolitanismus» als eine spezifisch afrikanische Form versteht, Alterität zu leben. Njanjo bezieht diese beiden Konzepte auf Asumang und ihr filmisches Vorgehen: Asumang begibt sich selbst in Gespräche mit Rechtsextremist:innen und konfrontiert diese unmittelbar mit deren Rassismus. Eine solche Strategie der Befragung, Reflexion und Verhandlung identitätshistorischer Konstellationen nennt Njanjo – in Anverwandlung von Mbembes Konzept – «Deutschpolitanismus».

Eine bislang wenig in den Blick geratene Ausformung von Rassismus im Film – dem Antiziganismus – widmen sich Hilde Hoffmann und Radmila Mladenova. Hoffmann beschäftigt sich in ihrem Beitrag mit antiziganistischen Bildmedien anhand aktueller Kinoerlebnisse. Sie skizziert die lange Geschichte des Antiziganismus in Europa von der Malerei, über die Literatur bis hin zum Film. Ihre Analyse fokussiert einerseits auf die Fotografie und ihrer Rolle in der Objektivierung, Typisierung und Kriminalisierung von Individuen, sowie in der Popularisierung und Naturalisierung der taxonomischen Begriffe von «Rasse»* und Kultur; andererseits auf den (ethnografischen) Film und seiner Produktion und Distribution «Rasse»* bezogener Stereotype. Abschließend plädiert sie für eine Sensibilisierung und eine Revision von stigmatisierenden Wissensbeständen und Motiven, die zum anhaltenden Antiziganismus führen.

Radmila Mladenova wiederum analysiert im Modus der ästhetisch motivierten Repräsentationskritik die filmische Schwarz-Weiß-Biografie Papusza[53] über die Roma-Dichterin Bronisława Wajs. Mladenovas Augenmerk gilt der filmischen Konstruktion der Schwarz-Weiß-Ästhetik sowie den Lichtinszenierungen. Für Mladenova stabilisiert und reproduziert der Film antiziganistische Dynamiken dadurch, dass er mit Hilfe von lichtstrategischen Setzungen Sichtbarkeitsentzüge

51 Transfer, D 2010.

52 Roots Germania, D 2007.

53 Papusza, PL 2013.

des Gesichts der Protagonistin erzeugt und so im Kontrast zu, im Subjektstatus höherwertig normalisierten Darstellungen von Pol:innen, die hier als weiße gelesen werden, entindividualisiert. Wie Mladenova weiter aufzeigt, performiert der Film gleichzeitig durch die filmische Repräsentation von Rom:nja vielfältige rassistische Stereotype und greift damit auf bekannte antiziganistische Wissensbestände zurück, die er dadurch perpetuiert.

Für Hauke Lehmann wiederum besteht ein erhebliches, erkenntnistheoretisches Problem im Forschungsstand um das s.g. «deutsch-türkische Kino», das die Auseinandersetzung um Rassismus in jenem wirkmächtigen Genre seiner Meinung nach unmöglich macht. Grund hierfür sind die repräsentationslogischen Prämissen des Forschungsstands, die auf nahezu axiomatischen und medienwissenschaftlich unzureichenden Annahmen basieren, da sie einerseits die Identität von «Migration» oder «deutsch-türkisch» in der «sozialen Welt» (S. 215) voraussetzen und andererseits die filmischen Bilder nach ihrem Vermögen hinsichtlich der Repräsentation befragen und evaluieren. Indem Lehmann für die Analyse auf der Ebene des Imaginären als Ästhetischem insistiert, plädiert er so für die Annahme einer «irreduzible[n] Pluralität der Akte des Filme-Sehens» (S. 231). Erst die Herausstellung dieser macht es möglich, das Genre und dessen soziale Funktionen auch im Hinblick auf Rassismus zu verstehen.

Julia Dittmanns Beitrag diskutiert Biografien anti-Schwarz (Mohamed B. Husen), antisemitisch (Georg John) sowie anti-osteuropäisch (Geschwister Prokoschenko) rassialisierter Filmkünstler:innen, die während der NS-Zeit in Konzentrationslager deportiert und ermordet wurden. Dittmanns Ziel ist es, die Namen der Opfer für die Benennung von Straßenelementen in der «Filmstadt Potsdam» vorzuschlagen. Das erinnerungskulturelle Plädoyer zeigt hierbei die rassistische sowie antisemitische Gewalt auf, denen die historisch verhandelten Personen während ihres Schaffens begegnet sind und versteht die Filmwissenschaft als eine Disziplin, die durch die historiografische wie analytische Arbeit «revisionistische Impulse» für die «Erinnerungspolitik» (S. 236) von Städten leisten kann.

In eine ähnliche Richtung stößt Kien Nghi Ha vor, indem er am Beispiel urbaner Orte wie dem Haus Vaterland, der Berliner Mauer und damit zusammenhängenden Grenzorten wie dem Reichstag oder dem Potsdamer Platz geschichtliche Ab- und Überlagerungen im historischen Längsschnitt miteinander in Beziehung setzt. Er analysiert dabei Kolonialität, Antisemitismus und Rassismus anhand von Hito Steyerls DIE LEERE MITTE[54] und darin ungewohnte stadthistorische Bilder und geschichtskritische Vorstellungen über die Tradierungen deutscher Ausländerpolitik. Er zeigt dabei sowohl die Verbindung von Kolonialexpansionen, Chinoiserie und Migrationsregimen auf, als auch jene zwischen Kapitalismus, Antisemitismus und Rassismus.

54 DIE LEERE MITTE, D 1998.

Wenige Wochen vor Erscheinen des vorliegenden Sammelbandes hatte der Unabhängige Expertenkreis Muslimfeindlichkeit der vom Bundesinnenministerium des Innern und für Heimat (BMI) einberufen wurde[55], im Haus der Kulturen der Welt erschütternde Ergebnisse zum Status islamfeindlichen Verhaltens und Strukturen in Deutschland vorgestellt. Darunter befand sich eine Studie zu anti-muslimischem Rassismus im deutschsprachigen Fernsehen und Kino seit 2001.[56] Die Ergebnisse dieser Studie, die ratlos und angesichts der massiven rassistischen Dynamiken ernüchtert zurücklassen, konnten aufgrund der Kurzfristigkeit der Veröffentlichung des UEM-Berichts und aufgrund seiner umfassenden Anlage nicht als Beitrag in diesen Sammelband inkludiert werden. Neben einigen anderen Rassismusformen, die hier nicht verhandelt werden konnten, bestehen noch etliche weitere Differenzkategorien, die soziale Ungleichheit und Diskriminierung stabilisieren und deren Studium in filmerfassender und -analysierender Sicht Zukunftsaufgabe der Filmwissenschaft bleibt. Den Leerstellen der Auseinandersetzung jener Formen müssen weitere Explorationen des Rassistischen folgen.

Dieser Sammelband wäre nicht ohne die wertvollen Beiträge unserer Autor:innen möglich gewesen, denen wir an dieser Stelle danken möchten. Unser Dank gilt außerdem Hayriye Kapusuz und Anna Zeller für das Lektorat des Manuskripts sowie den genauen Blick, den ein solches erfordert. Wir danken Annette Schüren für die Aufnahme des Bandes in die Reihe Marburger Beiträge für die Medienforschung. Der DFG sowie dem BMBF danken wir für die finanzielle Unterstützung des Buchs.

Der vorliegende Sammelband trägt der zusehends dringlich geäußerten Forderung nach einer rassismuskritischen Medienwissenschaft Rechnung und wir freuen uns, wenn die hier gesponnenen, in manchen Hinsichten auch kursorisch verbleibenden Fäden produktiv aufgenommen und fortgesponnen werden. Mit dieser Adressierung verbindet sich gleichsam der Wunsch, ihn all jenen zu widmen, die aufgrund rassistischer Effekte und Strukturen Gewalt erfahren – damals wie heute.

55 bmi.bund.de: https://is.gd/3PDz45 (14.06.2023)

56 Ömer Alkin 2023.

Literatur

Alkin, Ömer: «Repräsentationen des Islams in deutschsprachigen Spielfilmen und (Fernseh-)Serien zwischen 2001 und 2021». 2023, deutsche-islam-konferenz.de: https://is.gd/tNplzN (14.06.2023)

Alkin, Ömer: «Sammelrezension: Rassismus. Kritische Weißseinsforschung und Film». In: *MEDIENwissenschaft* 38, 2020, S. 269–273

Bachmann-Medick, Doris: *Cultural turns: New orientations in the study of culture*. Berlin, Boston 2016

Balke, Friedrich: «Sichtbarmachung». In: Christina Bartz et al. (Hrsg.): *Handbuch der Mediologie: Signaturen des Medialen*. München 2012

Bojadžijev, Manuela / Regina Römhild: «Was kommt nach dem ‹transnational turn›? Perspektiven für eine kritische Migrationsforschung». In: *Berliner Blätter. Ethnographische und ethnologische Beiträge 65, 2014, S. 10–24*

Dittmann, Julia: *Ent-Täuschung des weißen Blicks: Rassismussensible Strategien für eine ideologiekritische Filmanalyse*. Münster 2018

Dyer, Richard: «Das Licht der Welt – Weiße Menschen und das Film-Bild» In: Marie-Luise Angerer (Hrsg.): *The Body of Gender: Körper, Geschlechter, Identitäten*. Wien 1995, S. 151–170

Dyer, Richard: «The Matter of Whiteness». In: Paula S. Rothenberg (Hrsg.): *White Privilege: Essential Readings on the Other Side of Racism*. New York 2005, S. 9–15

Dyer, Richard: *White: Essays on race and culture*. London 1996

Eggers Maureen M. et al.: *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weisssseinsforschung in Deutschland*. Münster 2023

Engell, Lorenz / Jiří Bystřický / Katerina Krtilova (Hrsg.): *Medien denken: Von der Bewegung des Begriffs zu bewegten Bildern*. Bielefeld 2010

Engell, Lorenz: «Kinematographische Agenturen» In: Lorenz Engell / Jiří Bystřický / Katerina Krtilova (Hrsg.): *Medien denken: Von der Bewegung des Begriffs zu bewegten Bildern*. Bielefeld 2010, S. 138

Figge, Maja: *Deutschsein (wieder-)herstellen: Weißsein und Männlichkeit im bundesdeutschen Kino der fünfziger Jahre*. Bielefeld 2015

Friedrich, Annegret et al. (Hrsg.): *Projektionen: Rassismus und Sexismus in der visuellen Kultur: Beiträge der 6. Kunsthistorikerinnen-Tagung, Trier 1995*. Marburg 1997

Gesellschaft für Medienwissenschaft (Hrsg.): «X – Kein Lagebericht». In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 26, 2022

Hall, Stuart: «Cultural Identity and Diaspora». In: Jonathan Rutherford (Hrsg.): *Identity: Community, culture, difference*. London 1990, S. 229

Hall, Stuart: *Das verhängnisvolle Dreieck: Rasse, Ethnie, Nation*. Berlin 2018, S. 56–57.

Hund, Wulf D.: «Rassismus im Film». In: Alexander Geimer et al. (Hrsg.): *Handbuch Filmsoziologie*. Wiesbaden 2018, S. 1–18

Karakayalı, Juliane: «Kritische Rassismusforschung: Theorien, Konzepte, zentrale Befunde.» In: Daniela Hunold / Tobias Singelnstein (Hrsg.): *Rassismus in der Polizei*. Wiesbaden 2022, S. 15–32.

Keskinkılıç, Ozan Zekeriya: «Was ist antimuslimischer Rassismus? Islamophobie, Islamfeindlichkeit, Antimuslimischer Rassismus – viele Begriffe für ein Phänomen?» 2023, www.bpb.de/themen/infodienst/302514/was-ist-antimuslimischer-rassismus/. (14.06.2023)

Köppert, Katrin: «Queeriasporizing. Filmische Räume im Trans*it zwischen ‹Rasse› und Geschlecht». In: Claudia Bruns (Hrsg.): *‹Rasse› und Raum: Topologien zwischen Kolonial-, Geo- und Biopolitik: Geschichte, Kunst, Erinnerung*. Wiesbaden 2017, S. 201–220

Kwame Anthony Appiah. «Analyse: Gegen ‹Rassen›» In: Kristina Lepold und Marina Martinez Mateo (Hrsg.): *Critical Philosophy of Race: Ein Reader*. Berlin 2021, S. 37–88.

Marina Martinez Mateo / Kristina Lepold: «Einleitung.» In: Kristina Lepold und Marina Martinez Mateo (Hrsg.): *Criti-*

cal Philosophy of Race: Ein Reader. Berlin 2021, S. 7–34
Mitchell, W. J. T: *Seeing through race.* Cambridge, London 2012
Mitchell, W. J. T. / Ömer Alkin: «‹Seeing Through Race› & Attempting to See through Media Studies. An Interview with W. J. T. Mitchell by Ömer Alkin». In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft, ZfM Online*, 3.5.2022
Mulvey, Laura: «Visuelle Lust und narratives Kino». In: Liliane Weissberg (Hrsg.): *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt am Main 1994, S. 48–65
Nagl, Tobias: «Cultural Studies und Filmanalyse.» In: Malte Hagener / Volker Pantenburg (Hrsg.): *Handbuch Filmanalyse.* Wiesbaden 2018, S. 1–16
Ochsner, Beate / Anna Grebe (Hrsg.): *Andere Bilder: Zur Produktion von Behinderung in der visuellen Kultur.* Bielefeld 2013
Quinn, Julia: *The Duke and I.* NewYork City 2000.
Sayed, Lima:*Weiße Helden im Film: Der ‹White Savior Complex› – Rassismus und Weißsein im US-Kino der 2000er Jahre.* Bielefeld 2019
Shohat, Ella / Robert Stam: *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the media.* London 1994
Sprenger, Florian / Petra Löffler: «Medienökologien». In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 14 (1), 2016, S. 10–18
Stam, Robert / Ella Shohat: *Race in translation: Culture Wars around the Postcolonial Atlantic.* New York 2012, Deutsche Übersetzung: Robert Stam / Ella Shohat: *Race in Translation: Kulturkämpfe rings um den postkolonialen Atlantik.* Münster 2015
Stegmann, Julia: *Denn die Geschichten der Opfer sind das Wichtigste: Rassismuskritische Analysen zu rechter Gewalt im deutschen Spiel- und Dokumentarfilm 1992–2012*. Göttingen 2019
Sullivan, Heather I.: «New Materialism». In: Gabriele Dürbeck / Urte Stobbe (Hrsg.): *Ecocriticism: Eine Einführung.* Köln 2015, S. 57–67

Audiovisuelle Medien

4 Blocks, Regie: Marvin Kren / Oliber Hirschbiegel / Özgür Yildirim, D 2017–2019.
Bridgerton, Regie: Tom Verica et al., USA 2020.
Die Boxerbraut, Regie: Johannes Guter, D 1926.
Die leere Mitte, Regie: Hito Steyerl, D 1998.
Downton Abbey, Regie: Brian Percival et al., GB 2010–2015.
Grey's Anatomy, Regie: Rob Corn et al., USA 2005–heute.
How to Get Away with Murder, Regie: Bill D'Elia et al., USA 2014–2020.
If Toxic Air Is A Monument To Slavery, How Can We Take It Down?, Regie: Forensic Architecture, F 2021.
Im Angesicht des Verbrechens, Regie: Dominik Graf, D 2010.
Martírio, Regie: Vincent Carelli / Tatiana Almeida / Ernesto de Carvalho, BRA 2016.
Otobüs, Regie: Tunç Okan, TR 1976.
Papusza, Regie: Joanna Kos-Krauze / Krzysztof Krauze, PL 2013.
Queen Charlotte – A Bridgerton Story, Regie: Tom Verica, USA 2023.
Roots Germania, Regie: Mo Asumang, D 2007.
Scandal, Regie: Tom Verica et al., USA 2012–2018.
Schwarz auf Weiss, Regie: Pagonakis Pagonis / Susanne Jäger, D 2009.
Transfer, Regie: Damir Lukacevic, D 2010.

Internetseiten

nytimes.com: https://is.gd/du61K1 (01.09.2023)
vulture.com: https://is.gd/dvvOVF (01.09.2023)
geistes-und-sozialwissenschaften-bmbf.de: https://is.gd/hOAycZ (14.06.2023).
bmi.bund.de: https://is.gd/3PDz45 (14.06.2023)
tuwien.at: https://is.gd/SGps01 (01.09.2023)
genderetalia.net: https://is.gd/DyqDiG (01.09.2023)

Ömer Alkin

Filmwissenschaft, Nekropolitik, Postmigration[1]

> Innerhalb der Ökonomie der Biomacht übernimmt der Rassismus die Aufgabe, die Verteilung des Todes zu regulieren und die mörderischen Aufgabenbereiche des Staates zu ermöglichen.[2]

Einleitung: Bio- und Nekropolitik

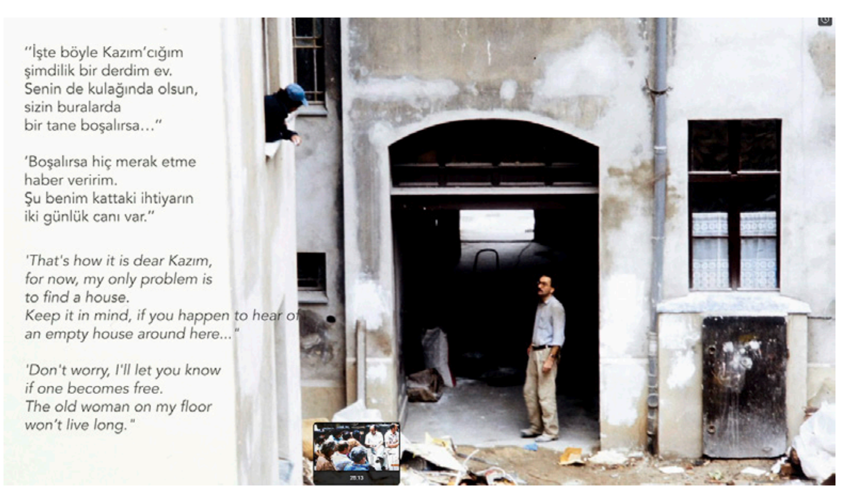
Die Künstlerin[3] Pınar Öğrenci zeigt in ihrem Dokumentarfilm GURBET IS A HOME NOW / DIE FREMDE IST JETZT EIN HEIM[4] ein migrationshistorisches Spektrum darüber, wie sich seit der Arbeitsmigration nach Deutschland in Berlin die wohnkulturellen Situationen entwickelt haben. Konkret zeigt sie, anfänglich in schnellrhythmisierter Montage und unter Einbeziehung von Zeitzeugen-O-Tönen, Fotografien der Wohn- und Stadtsituationen in Berlin der 1960er- bis vornehmlich 90er-Jahre. Sie fragt nach Lebenserfahrungen und Beobachtungen von Migrant:innen aus vornehmlich türkeikulturellen Zusammenhängen.

1 Der vorliegende Aufsatz basiert auf Überlegungen, die erstmalig 2021 im Kontext eines Vortrags an der Universität Parderborn entwickelt wurden.

2 Achille Mbembe: «Nekropolitik». In: Marianne Pieper et al. (Hrsg.): *Biopolitik – in der Debatte*. Wiesbaden 2011, S. 68.

3 Zugleich studierte Architektin, siehe www.pinarogrenci.com (15.04.2023).

4 GURBET IS A HOME NOW / DIE FREMDE IST JETZT EIN HEIM, Regie: Pınar Öğrenci, D 2021.



1 Standbild aus Pınar Öğrenci Gurbet is a home now (D 2021)

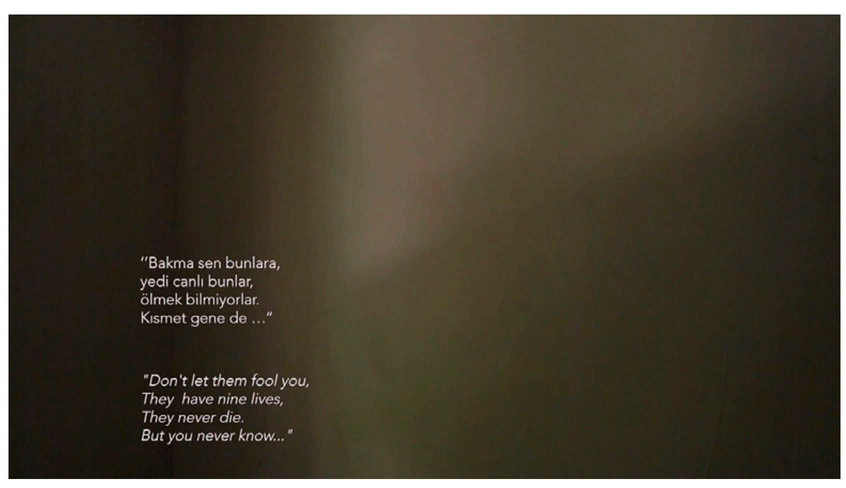
Der Film erzählt von den rassialisierenden Praktiken der Stadt mit Blick auf die Unterbringung von so genannten Ausländer:innen. Dadurch weist der Film auf die Gründe für die Entstehung der Ghettoisierungen besonders in Berlin Kreuzberg in den 1960er- und 1970er-Jahren hin. In der Mitte des Films gibt es einen eingeblendeten Dialog zwischen zwei Personen, die in der damals schwierigen Wohnsituation von Migrant:innen über eine möglicherweise entstehende Wohngelegenheit sprechen. Die im Hintergrund zu sehende Standfotografie, die über den Dialog hinweg gezeigt wird, evoziert die Abgebildeten als Sprechende (Abb. 1–3).

‹That's how it is dear Kazım,
for now, my only problem is to find a house.
Keep it in mind, if you happen to hear of an empty house around here … ›

‹Don't worry, I'll let you know
If one becomes free.
The old woman on my floor
Won't live long›

In der nächsten Einblendung, die über einen großflächig dunklen Hintergrund erscheint, in dem zuvor die Kamera noch einem Handwerker bei der Durchführung von Renovierungsarbeiten an den Wänden folgte (Abb. 2), heißt es:

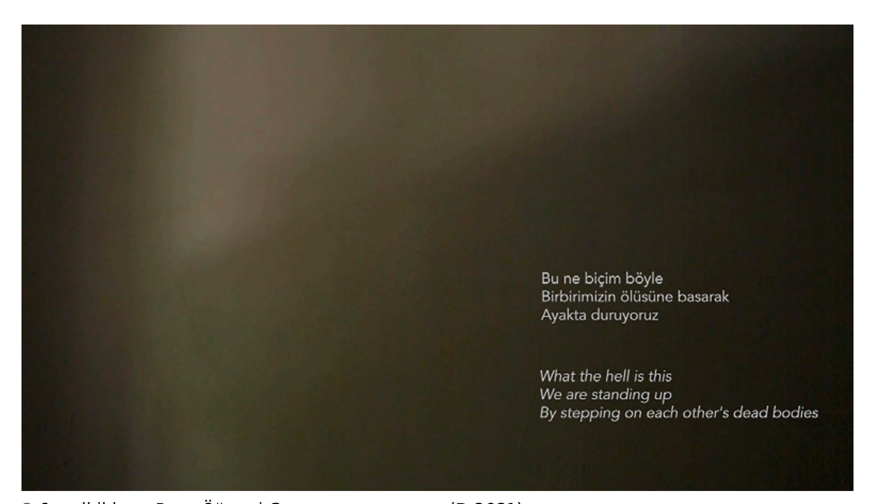
‹Don't let them fool you,
They have nine lives,



2 Standbild aus Pınar Öğrenci GURBET IS A HOME NOW (D 2021)

They never die.
But you never know…›

Vor demselben Bild, unter leisen Hintergrundgeräuschen, die die vorher gezeigte Renovierung antizipieren, steht nun, diesmal ohne Anführungszeichen und damit ohne Referenzierung an ein spezifisches Aussagesubjekt, folgender Text (Abb. 3):



3 Standbild aus Pınar Öğrenci GURBET IS A HOME NOW (D 2021)

‹What the hell is this
We are standing up
By stepping on each other's dead bodies
God knows how many people
Want the same thing
Without even realizing it
We're digging each other's graves.›

Was hier in den wenigen Dialogen in Anschlag gebracht wird, ist jenes Verhältnis, das sich unter der Perspektive einer Biomacht[5] verstehen lässt, die entlang der Zäsur im Sozialen zwischen den Rassialisierten und den ‹Nicht-Rassialisierten› (später werde ich dafür das Konzept *Weißsein* vorschlagen) einsetzt. Das Leben der alten Frau, die von den beiden Migrant:innen in den Kontext «der Anderen» und damit offenbar der ‹Deutschen› gestellt wird, wird mit einer eher Katzen zugeschriebenen Lebensvitalität («neun Leben») imaginiert. Im letzten monologischen Teil wird der Irrwitz jener Vermögensbildung deutlich, die sich nicht nur im antagonistischen Kampf zwischen «Normalen» und Migrationsanderen[6], sondern vielmehr über den binnenmigrantischen Konflikt («Without even realizing it, We're digging each other's graves») erhält. Bedeutungsvoll ist hier auch die Frage nach der Wahrnehmbarkeit dieses Konflikts. Im Zitat sagt das sprechende Ich, «without even realizing it» und verweist damit auf eine sinnlich-ästhetische Unverfügbarkeit der genannten Konfliktlinien und -kräfte.

Die Zäsur des Films, die aus diesen Dialogen im Film, der hektisch und fast nur aus Photografien und ihren Einblendungen besteht, rückt die Geschehnisse der prekären Architektur- und Baugeschichte der rassialisierten und an den Gesellschaftsrand gerückten Migrant:innen in ein Feld bio- und nekromächtiger Zusammenhänge. Es ist jene ästhetische Zäsur und der als Kontrast sie umgebende Rahmen des Films, die hier die Sichtbarwerdung jener Zusammenhänge von Leben und Tod verbürgen. Die Anordnung aus Text und Bild adressiert die neoliberale Dynamik eines Systems, das über Tod und Vitalität und so über die eigene Lebensproduktivität von Menschen entscheidet.

Die Bildästhetik beider Standbilder dieser Szene, in der die bildscharfe Photografie in eine schwarz-graue Diffusität transformiert wird, symbolisiert den Übergang zwischen Sinnkonkretisierung (Photografie, *studium*) und Abstraktum (abstrahier-

5 Michel Foucault: *In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France (1975–76)*. Frankfurt am Main 1999; vgl. Thomas Lemke: *Biopolitik zur Einführung*. Hamburg 2007, S. 47–70; vgl. Rosi Braidotti: «Biomacht und Nekro-Politik. Überlegungen zu einer Ethik der Nachhaltigkeit». In: *Springerin* 18/2, 2007, S. 18–23.

6 Vgl. María do Mar Castro Varela / Paul Mecheril: «2. Grenze und Bewegung. Migrationswissenschaftliche Klärungen». In: Paul Mecheril / María do Mar Castro Varela / Inci Dirim et al. (Hrsg.): *Bachelor | Master: Migrationspädagogik*. Weinheim, Basel 2010, S. 23–53.

tes *punctum*)[7]: also zwischen der konkreten Information, die die Photografie bereithält und dem sinn-überschießenden Ergriffenwerden durch das Faszinosum, die eine Photografie birgt. Die Bildästhetik ist im Verhältnis zur Bedeutung kein Additivum, sondern, wie der Philosoph Bernhard Waldenfels es in seinen Überlegungen zur «Ordnung des Sichtbaren»[8] denkt, eine Bewegung: Vielmehr bewegen sich die Verhältnisse zwischen Modi des «Spiels», die die Leistung des Aisthetischen in der «Arbeit am Referenten»[9] genauso inkludieren kann (‹das Diffuswerden der Photographie bedeutet …›) wie dessen «Unterwanderung»[10] oder gar dessen Ermöglichung[11].

Die menschliche Wahrnehmung ist den makroskopischen oder genauer: den Skalierungsverhältnissen äußerlich[12]. Ästhetik ermöglicht also Politik bzw. ist Politik (Rancière).[13] Das heißt, was wir als Sinn konkretisieren können, verändert sich in dem Maße, wie es den Sinnen zur Verfügung steht. Politische Verhältnisse und Ereignisse sind aber Sinnen nicht in der Weise zugänglich, wie es notwendig wäre, um die der Politik zugrundeliegenden oder die sie konstituierenden Konzepte als *nekropolitisch* (also in Anerkennung einer politischen Todesmacht) zu verstehen.[14] Der vorliegende Beitrag diskutiert diesen Gedanken einer Notwendigkeit von Ästhetik und Politik, indem er das Verhältnis von Nekropolitik und filmischer Medialität im Diskurskontext der Postmigration diskutiert. Der Weg dorthin gestaltet sich in vier Schritten.

Erstens soll das Diskursspektrum um Nekropolitik am *deutsch*[15]-kulturellen Kontext der Covid-Mortalitäten von Migrationsanderen diskutiert werden. So soll zuerst der Zusammenhang zwischen Rassismus, Biomacht und Nekropolitik textuell/konzeptionell illustriert und vorgestellt werden.

Zweitens diskutiere ich an dem filmischen Exempel eines deutsch-türkischen «Cinema of the Affected»[16] *par excellence*, Otobüs[17], einer dazugehörigen Szenen-

7 Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt am Main 2009.

8 Bernhard Waldenfels: «Ordnungen des Sichtbaren». In: Gottfried Boehm (Hrsg.): *Was ist ein Bild?*. München 2001, S. 233–252.

9 Ebd., S. 250.

10 Ebd., S. 250.

11 Vgl. Gottfried Boehm: «24. Kunstwissenschaft (Bildkritik).» In: Ludwig Jäger / Samuel Weber / Werner Holly et al. (Hrsg.): *Sprache – Kultur – Kommunikation*. Berlin, Boston 2016, S. 244–259.

12 Siehe auch Julia Bees Beitrag im Buch, so z. B. zum Begriff der «slow violence», S. X.

13 Jacques Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Berlin 2008.

14 Vgl. Friedrich Balke: *Figuren der Souveränität*. Paderborn 2009.

15 Zum Problem der «DissemiNation» siehe Homi K. Bhabha / Elisabeth Bronfen / Michael Schiffmann / Jürgen Freudl: *Die Verortung der Kultur.* Tübingen 2000, S. 149–195.

16 Vgl. Rob Burns: «From two worlds to a third space: stereotypy and hybridity in Turkish-German cinema». In: Gökçen Karanfil / Serkan Şavk (Hrsg.): *Imaginaries Out of Place: Cinema, Transnationalism and Turkey.* Newcastle 2013, S. 56–88.

17 Otobüs, Regie: Tunç Okan. TR 1976.

analyse sowie theoretischen Auseinandersetzungen zum Konzept des Postmigrantischen die Produktivität des Filmischen dahingehend, wie es nekropolitische Verhältnisse sichtbar machen kann. Wie brauchbar ist der Begriff für die Filmwissenschaft, für eine Migrationsforschung, für ein Verständnis der als rassialisiert anzunehmenden sozio-medialen Verhältnisse? Die deutschsprachige Filmwissenschaft ist nach wie vor durch immense Desiderata bei der Verhandlung ihrer eigenen «Realitäten» strukturiert, die ihre eigene soziokulturelle Matrix ergibt[18]: die postmigrantische Gesellschaft.[19] Es soll so auch ein Beitrag für transdisziplinäre Vorhaben (Migrationsforschung und Filmwissenschaft) geleistet und an ihre erfahrungswissenschaftlichen Grundlagen angeknüpft werden.

Drittens skizziere ich im Rückgriff auf die Ergebnisse aus der Analyse als Anschlussdesiderat einen allerersten programmatischen Horizont für eine *nekropolitisch-analytische Filmwissenschaft*, indem ich zugleich andernorts bestehende Versuche zu einer Ästhetik der Nekropolitik[20] wiedergebe und auf die Ergebnisse beziehe. Ziel ist es, dadurch den Forschungsstand einer Ästhetik der Nekropolitik punktuell wederzugeben und Anschlussfragen für die hier vorgeschlagene Konturierung und ihre Versuche zu formulieren: Was bringt die *nekropolitisch-analytische Filmwissenschaft*, was andere Versuche oder filmwissenschaftliche Traditionen nicht bereits andernorts schon artikuliert haben/artikulieren? Liegt es in der Diskussion einer Ethik der Filmwissenschaft, die eine Frage der Ästhetik, oder genauer, der Optik ist?[21]

Viertens mache ich die Notwendigkeit einer Erweiterung klassisch-filmwissenschaftlicher Filmanalyse durch Überlegungen aus den Science and Technology Studies deutlich, um so die Notwendigkeit filmmethodischer Reflexion aufzuzeigen, wenn Theorien handlungsleitend für *close reading* sinnvoll werden sollen. Die These: Erst eine solche Reflexivität[22] erlaubt uns, einen Zugang zur Filmanalyse als einem Programm der Sichtbarmachung[23] von Nekropolitik und

18 Vgl. Gesellschaft für Medienwissenschaft: «X | Kein Lagebericht». In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 26, 2022; Siehe auch Ömer Alkin: «Postmigrant Media Futures». In: *NECSUS_European Journal of Media Studies* 10, 2021, S. 113–120.

19 Vgl. Naika Foroutan: *Die postmigrantische Gesellschaft. Ein Versprechen der pluralen Demokratie*. Bielefeld 2021; Kritisch zur postmigrantischen Gesellschaft: Heidrun Friese: «‹Postmigrantische› Gesellschaften. Anmerkungen zur Dekonstruktion eines Begriffs». In: Ömer Alkin / Lena Geuer (Hrsg.): *Postkolonialismus und Postmigration*. Münster 2022, S. 119–152.

20 Marina Gržinić: «What is the Aesthetics of Necropolitics?». In: Natasha Lushetich (Hrsg.): *The Aesthetics of Necropolitics*. London, New York 2018, S. 17–36.

21 Dieser letzte Teil ist in Ermangelung an Entfaltungsraum eher als Ausblick angelegt.

22 Malte Hagener / Volker Pantenburg: «Die Lenkung der Aufmerksamkeit Einleitung zu Sektion 2: Filmanalytische Ansätze». In: Malte Hagener / Volker Pantenburg (Hrsg.): *Handbuch Filmanalyse*. Wiesbaden 2020, S. 191–194, hier S. 194: «Deshalb ist Filmanalyse nur als reflexiver Prozess vorstellbar».

23 Friedrich Balke: «Sichtbarmachung». In: Christina Bartz / Ludwig Jäger / Marcus Krause et al. (Hrsg.): *Handbuch der Mediologie. Signaturen des Medialen*. München 2012, S. 253–264.

ihrer Intervention zu finden. Dieser Punkt ist nicht neu, innovativ ist jedoch die Reflexion der disziplinären Stellungen zueinander und der Zusammenhang, der hier aufgezeigt wird.

Coronavirus (Covid-19) und Migrationsandere: Biomacht, Rassismus und Nekropolitik

Auf wissenschaftlicher Ebene sind zwischen Michel Foucaults Konzepten der Biopolitik und den pandemischen Affektionen im Zuge der Corona-Pandemie, die die gesamte Welt betrafen/betreffen, rasch Verbindungen gezogen worden. Die meisten Analysen gründeten auf der offensichtlichen Bedeutungsdimension jenes Begriffs der Biopolitik, der eine Verquickung von gouvernementalen Strategien im Sinne einer Gesundheitsregierung und der Pandemie assoziierte. Weniger bedeutsam für solche Analysen wurde die Berücksichtigung des Biomacht-Begriffs, mit Hilfe dessen Foucault eine Verschiebung der Souveränitätsmacht beschreibt: Die Formel zur Beschreibung der Souveränitätsmacht des Königs «Sterben machen, leben lassen» transformierte sich in ein Recht «Leben zu machen oder sterben zu lassen». Damit konnte die neoliberale Produktivitätserzeugung lebenswerter Menschenleben gegenüber einer rassistischen Gouvernementalität des Passiven beschrieben werden, das Menschen dem Sterben überantwortet.[24]

Jene Form der Biopolitik, die mit Biomacht operiert, wird in der Pandemie am Beispiel einer Ahnung virulent, die das Ergebnis von Wahrnehmungen vielfältiger, in die Pandemie gouvernemental involvierter, auch medialer und institutioneller Akteur:innen zu sein scheint: In einer Reihe von journalistischen Texten wurde zwischen April und Mai 2020 eine komplexe Dimension der Pandemie offensichtlich, die die Frage nach der Ansteckungsrate mit dem Coronavirus (Covid-19) und so die Mortalität bzw. Behandlung von Menschen mit Migrationsgeschichte stellte.[25] Die Beobachtung, der ein ambivalentes Nachforschen der *Bild*-Zeitung vorausgegangen war, war folgendermaßen: Konnte es sein, dass aufgrund bisher nicht einschätzbarer Gründe, die Ansteckung und der gesundheitliche Status sozial immobilisierter Gesellschaftsgruppen wie Migrant:innen in Deutschland im Vergleich zu sozial mobileren Bevölkerungsteilen um ein Vielfaches höher lag? Der Bericht in der Münchener Zeitung Merkur eines jungen

24 Vgl. Marianne Pieper (Hrsg.): *Gouvernementalität. Ein sozialwissenschaftliches Konzept in Anschluss an Foucault*. Frankfurt am Main, New York 2003; Marianne Pieper / Thomas Atzert / Serhat Karakayali et al. (Hrsg.): *Biopolitik – in der Debatte*. Wiesbaden 2011.

25 Inzwischen liegen einige affirmative Untersuchungen zu nekropolitischen Dynamiken in der Covid-Pandemie gerade für den deutschen Raum vor; siehe z. B. Jin Haritaworn: «Riskante Migrant*innen und schützenswerte Bürger*innen die Transformation der Sicherheit in der Konjunktur von Pandemie und Protest». In: *Behemoth. A Journal on Civilisation* 14, 2021, S. 25–46.

Journalisten vermittelt einen ambivalenten Eindruck der Umstände.[26] Folgende Passage daraus macht nicht nur deutlich, dass die vielfach erhöhte Mortalität unter Migrant:innen an vielen Stellen sowohl auf Seiten der Medizin, der Wissenschaft sowie der Politik gewusst aber nicht proklamiert oder kommuniziert wurde, sondern entwirft auch ein Szenario der kommunikativen Unsicherheit der Akteur:innen, die nicht über das Wohl jener Personengruppen gestellt wird. Die Kontrolle geht hier über eine spezifische Form des Menschenlebens (Rassismus) und die Unfähigkeit zur Kommunikation wird hier zugleich nur jenen Opfern zugeschrieben, die als Personen mit «Kommunikationsbarrieren» imaginiert sind. Der Rassismus pervertiert die Kompetenzen und stellt eine biomächtige Situation des Sterbenlassens her. Die rassistischen Zuschreibungen führen sich über die Gleichsetzung von Migrant:innen, Moscheen sowie die Rede von «Parallelgesellschaft» fort:

> Für Wieler soll diese Erkenntnis nicht neu gewesen sein. Vielmehr habe er bereits versucht, dieses Thema an die Politik um Bundesgesundheitsminister Jens Spahn zu tragen. ‹Ich habe das genauso gehört. Aber es ist ein Tabu. Ich habe versucht, auf bestimmte Menschen zuzugehen. Wir müssen über Imame auf diese Religionsgruppe eingehen. Das Ganze hat für Berlin riesige Auswirkungen. Das ist ein echtes Problem.› […] Der RKI-Chef schlug vor, das heikle Thema über Sozialarbeit in die Moscheen und ‹Parallelgesellschaften mitten in unserem Land› zu tragen. Da käme man allerdings nicht rein. ‹Diese Gruppe besteht aus vier Millionen Menschen in Deutschland. Das entspricht einem Anteil von 4,8 Prozent. Auf den Intensivstationen liegen aber deutlich über 50 Prozent aus dieser Gruppe.› Warum das Thema von der Politik nicht aufgegriffen wird, ist unklar. Die Bild spekuliert, innerhalb der Bundesregierung wolle das Thema niemand aufgreifen, weil man sich vor einer Rassismus-Debatte fürchte. Diesen Eindruck hat offenbar auch Voshaar [Chef einer Lungenklinik in Moers]. ‹Alle die ich gesprochen habe, bis zu Herrn Spahn, haben gesagt: OGottoGottoGott.› Diese Äußerung habe er noch während der Schalte mit den Chefärzten getätigt.[27]

Die Repräsentationskategorie des so genannten «Migrationshintergrundes» stellt theoretisch wie empirisch vor ungeahnte Schwierigkeiten[28], da Migration eine nach wie vor labile Definitionskategorie ist und weniger deskriptiv als norma-

26 Tim Althoff: «‹Es ist ein Tabu›: Viele Corona-Patienten mit Migrationshintergrund – Wielers Aussage lässt tief blicken». In: *Merkur*, 8.3.2021: merkur.de: https://is.gd/jUVi6l (15.05.2023).

27 Hervorhebungen im Original.

28 Vgl. Paul Mecheril (Hrsg.): *Migrationsforschung als Kritik? Spielräume kritischer Migrationsforschung*. Wiesbaden 2013.

tiv für die Benennung von Migrationsanderen genutzt wird, also Menschen, die aufgrund von Normabweichungen (zumeist differenzmarkierender Kategorien wie Ethnie, Sprache, Religionszugehörigkeit oder phänotypische Marker) identifizierbar werden sollen. Die Folge ist, dass die rassistische Wirksamkeit eines Sprechens über die Beobachtung zu einem medialen Reflexionswissen auch von Politiker:innen führt, in dem sie sich des Sprechens enthalten oder rassistische Verallgemeinerungen herstellen.

Die Unterlassung von Maßnahmen einer raschen Aufklärung oder aktiven Gegenstrategien zum biomächtigen Sterbenlassen der Subalternen[29] kommt genau jener konstitutiven Beschreibung der Biomacht zu, die Foucault in dem Begriff zu beschreiben suchte. Achille Mbembe rekapituliert Foucaults Rassismuskonzept auf solche Weise:

> Voraussetzung dieser Kontrolle sind die Gliederung der menschlichen Gattung in unterschiedliche Gruppen, die Unterteilung der Bevölkerung in Untergruppen und die Einrichtung einer biologischen Zäsur zwischen den einen und den anderen. Dies kennzeichnet Foucault mit dem (auf den ersten Blick geläufig wirkenden) Begriff Rassismus.

War anfangs der Bereich des Sagbaren tendenziell tabuisiert, werden nun Diskurse zur Situation der besonderen Covid-Prekarität subalterner Menschen erzeugt, an denen sich ein Spektrum an Wissen, Sprache und Bildern sichtbar macht, die rassistische Dispositionen (oder Strukturen) erkennen lassen. Es werden Vorstellungen von niederintelligenten, sprachunvermögenden und tendenziell Regeln transgredierenden, affektgesteuerten, unzivilisierten Menschen und damit rassialisierten Anderen aufgerufen, die als Nicht-Deutsch und als anders imaginiert sind[30].

29 Haritaworn oder Judith Kohlenberger / Marion Weigl / Sylvia Gaiswinkler / Isabella Buber-Ennser / Bernhard Rengs: *COVID-19 und Migrationshintergrund Erreichbarkeit, Umgang mit Maßnahmen und sozioökonomische Herausforderungen von Migrant/inn/en und Geflüchteten.* Wien 2021: wu.ac.at: https://is.gd/i1d4T6 (10.06.2023). – Zum Zeitpunkt der erstmaligen Verfassung dieses Beitrags, der als Vortrag an der Universität Paderborn im April 2021 entstand, lagen noch keine statistischen Untersuchungen vor, sondern eben jene eigenen Beobachtungen, wie sie die im genannten Merkur-Zitat benannten Personen äußerten, sodass ich mich hier bei den Formulierungen auf die eigenen Erfahrungen verlassen musste. Während der Pandemie lebte ich 2021 übergangsweise vor einem Umzug in einer von besonders vielen türkischen Migrant:innen besiedelten Straße im nördlichen Stadtviertel Hassel der Ruhrgebietsstadt Gelsenkirchen. Innerhalb von neun Wochen starben in jener Straße, die etwa 25 Haushalte birgt, drei Personen mit oder an den Folgen einer Corona-Infektion, alle mit türkischem Migrationshintergrund. Eine der drei verstorbenen Personen kam aus meiner eigenen Familie.

30 Haritaworn, S. 28: «Die Trennung zwischen schützenswürdigen und -unwürdigen Gruppen wiederholt demnach lang erprobte Differenzen, deren Aufrechterhaltung der fortwährenden Akkumulierung von Kapital innerhalb dieser neuesten Krise dient. Der Staat tritt hier als Risiko-Manager*in auf, deren Rolle es ist, ‹Risikogruppen› zu schützen, und zugleich das ungestörte

Jene Beobachtungen, aus denen die Verknüpfung von besonderer Prekarität von Migrant:innen gegenüber dem Coronavirus (Covid-19) hervorgeht, sind eingebunden in vielfältige Datenlagen, die Cağatay Topal seit den 1990er-Jahren als bio- und nekropolitische Überwachung für Deutschland beschreibt:

> Der Staat braucht einen mächtigen und umfangreichen Überwachungsapparat, um die komplexen Netzwerke zu kontrollieren, die durch die Verschmelzung der Lebens- und Todesproduktivität von Einwanderern aufgebaut sind. Er muss sowohl die Lebens- als auch todesproduktiven Kapazitäten erfassen.[31]

Wenn dann mobile Impfteams in die so genannten sozialen Brennpunkte ausrücken und Impforganisationen durchführen, klingt dies nicht nur nach Rhetoriken der Kriegsführung, sondern es eröffnet sich eine *double bind* führende Frage, ob die Immunisierung der unkontrollierbaren Masse der Anderen nicht genau jener Seite des Imperativs der Biomacht zugehörig ist, die im Impfen der Anderen vornehmlich einen Schutz des lebenswerten *weißen*[32], privilegierten Eigenen sieht. Dass in sozialen Brennpunkten der in der Bevölkerung vornehmlich gemiedene und als gefährlicher eingestufte Astra-Zeneca Impfstoff verabreicht wird, legt eine solche Deutung nahe. Angesichts der Benennbarkeit jener Lebensformen, deren Leben besonders produktiv akkumuliert zu werden scheint, ist es möglich, die Formel der Biomacht zu explizieren: ‹Weißes Leben machen, die Anderen sterben lassen›.

Jin Haritaworn hat 2021 unter Mitprägung des Begriffs des «Corona-Rassismus» genau jene Logik auch durch qualitativ-empirische Arbeiten zum Stadtteil Berlin-Neukölln herausgestellt:

> Diese Rassifizierung von Corona ist nicht zufällig. Sie folgt Jahrhunderten von medizinischem Rassismus, […]. Der degenerierenden Gefahr, welche von nicht-weißen Menschen ausgeht, stehen die kaum benennbaren Gewalten gegenüber, die das normale Leben gewährleisten: der Staat, der schützt.[33]

Weiterlaufen der Wirtschaft zu gewährleisten. Dagegen verkörpern nicht-weiße Menschen das Risiko, das es zu diesem Zwecke zu managen gilt»; Siehe auch Fatima El-Tayeb: *Undeutsch. Die Konstruktion des Anderen in der postmigrantischen Gesellschaft*. Bielefeld 2016.

31 Çağatay Topal: «Necropolitical Surveillance: Immigrants from Turkey in Germany». In: Patricia T. Clough / Craig Willse (Hrsg.): *Beyond biopolitics. Essays on the governance of life and death*. Durham 2011, S. 238–257, hier S. 255. Übersetzung, Ö. A. Im Original: «The state needs a powerful and extensive surveillance apparatus to control the complex networks constructed through the merging of the life and death productivities of immigrants. It has to capture both life- and death- productive capacities.»

32 Vgl. Helga Amesberger / Brigitte Halbmayr: *Das Privileg der Unsichtbarkeit. Rassismus unter dem Blickwinkel von Weißsein und Dominanzkultur.* Wien 2008, sowie Maureen M. Eggers: *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weissseinsforschung in Deutschland*. Münster 2005.

33 Haritaworn, S. 42.

Gerade in solchen Situationen des Unvermögens derzeit besonders wissenspotenter medialer Diskurse wie journalistischen und spontanen Medien, über jene Beobachtungen jenseits des Rassismus zu verhandeln, wird die Notwendigkeit künstlerischer Sichtbarmachung als Strategie der Diskursintervention oder der Fiktionalisierung sichtbar – im Sinne dessen, was mit Jacques Rancière und der «Aufteilung des Sinnlichen»[34] verbunden wird. Die investigativ-journalistische Recherche mit ihren O-Tönen von politischen Verantwortungsträger:innen eröffnet hier erst den Zusammenhang und macht sinnlich greifbar, was als Wissen nur prekär, in verdrängten, interpersonellen oder mikrosozialen Verhältnissen oder auch Künsten verteilt sein kann.

Die Prämisse des vorliegenden Textes beruft sich auf ein besonderes Vermögen des Films, nämlich jenes der Sichtbarmachung[35]. Wir brauchen diese Sichtbarmachung im Film – und mit Film meine ich ein inzwischen postkinematografisches Spektrum formatinstitutionalisierter Formen audiovisueller Bilder[36] – wenn wir[37] innerhalb unserer Ökonomie ein operationales Verhältnis zu nekropolitischen Dynamiken einnehmen wollen.

Der Prekarität der Artikulationsmacht jener betroffenen subalternen Sozialen, die in diesen Diskursen nur schweigsame Beobachter:innen oder Teil prekarisierter oder destabilisierter Aktivismen bleiben können, stehen Strategien der medialen Subversion gegenüber, über deren Erzeugungsmöglichkeiten sie jedoch angesichts einer verknöcherten und mit allerlei Barrieren versehenen Film- oder Kulturförderstruktur nur bedingt verfügen.

Die Verantwortung des Künstlerischen liegt also darin, dem, was empirisch und theoretisch als Vermutungsfeld einer biomächtigen Situation prekärer Anderer, die pandemisch besonders gefährdet sind, vor uns liegt, also diesem Sterbenlassen der Anderen, im Ästhetischen Streifzüge abzugewinnen, um es so in seiner Tragweite als bio- und nekropolitisches Ereignis in die Bereiche des Sag- und Sichtbaren überführen zu können. Erst hierin wird sich eine Ethik im Sinne einer Inverhältnissetzung zum Anderen offenbaren, die den Rassismus hinter sich lässt. Die Untersuchung eines filmischen Exempels und die Reflexion zur Filmwissenschaft sollen hier zu jenem Argument einer Ethik führen und die Bedeutsamkeit angesichts einer Analyse nekropolitischer Dynamiken aufzeigen.

34 Rancière 2008.

35 Vgl. Balke 2012.

36 Vgl. Malte Hagener / Vinzenz Hediger / Alena Strohmaier (Hrsg.): *The State of Post-Cinema. Tracing the Moving Image in the Age of Digital Dissemination*. London 2016.

37 Zu medienkulturwissenschaftlichen Reflexion eines «Wir» siehe Timo Skrandies: «Mediale Gouvernementalität». In: Vittoria Borsò (Hrsg.): *Wissen und Leben – Wissen für das Leben. Herausforderungen einer affirmativen Biopolitik*. Bielefeld 2014, S. 281–304, hier S. 284–289.

Nekropolitik noch mal genauer: Die Unterwerfung von Bevölkerungen

Nach nun jener Erörterung der Verbindung von Rassismus, Biomacht und Nekropolitik im migrationsgesellschaftlichen Umstand der Coronapandemie soll die komplexere Argumentation der Nekropolitik differenziert werden, die der Philosoph Achille Mbembe in seinem Aufsatz als eine Todespolitik entfaltet. Das Ziel ist hier, an den Zusammenhang des Konzepts mit dem empirischen Szenario zu erinnern, das Mbembe, selbst entwirft.

Die Todespolitik erscheint in logischer Konsequenz des soeben erläuterten Prinzips der Biomacht. Mbembe verschiebt in sehr diffiziler Form jene Formel der Biomacht, indem er seinen Essay beginnt mit: «Souveränität ausüben heißt, die Sterblichkeit zu kontrollieren und das Leben als eine Entfaltung und Offenbarung der Macht zu begreifen.»[38] Somit verschiebt er den Fokus und stellt die Frage der Souveränitätsmacht neu. Wie lassen sich Krieg, Kampf und Terror, die sehr unmittelbare Kräfte klassischer Souveränitätsmacht sind – verstanden als «die verallgemeinerte Instrumentalisierung der menschlichen Existenz und die materielle Zerstörung menschlicher Körper und Bevölkerungen»[39] – innerhalb der gouvernementalen und neoliberalen Situation einer schleichend und vielfältig operierenden Biomacht verstehen und einordnen, die eher auf die Produktivität bestimmter Lebensformen aus ist? Mbembes Ausführungen, die er an sehr konkreten historischen Beispielen durchdenkt und an paradigmatische Settings wie der Kolonie und Plantage sowie der Sklaverei illustriert, zielen darauf,

> die Vielzahl der Arten und Weisen anzusprechen, wie in unserer zeitgenössischen Welt Waffen im Dienste einer maximalen Vernichtung von Personen zum Einsatz kommen und die Schaffung von Todeswelten befördern – neue und einzigartige Formen der sozialen Existenz, bei der riesige Bevölkerungen Lebensbedingungen unterworfen werden, die sie in den Status lebendiger Toter versetzen.[40]

Mbembes Konzeption der Nekropolitik zeichnet sich also durch zwei Dimensionen aus, die das zweiteilige Strukturierungsprinzip seines Texts definieren: Die eine besteht in der Definition eines neuen Machttyps; die andere, in der Erzeugung von Landschaften der Auslöschung. Am deutlichsten wird die Vielfältigkeit der Auslöschung von Leben in seinen Ausführungen zu moderner Kriegs-

38 Mbembe, S. 63.
39 Ebd., S. 65.
40 Ebd., S. 89.

führung, für die Zerstörung versorgender Infrastrukturen zentral ist. Durch die Trennung der Bevölkerung von Grundwasser, Licht und Nahrung werden Landschaften des Todes erzeugt[41], in denen neben den Kriegsleichen, verhungerte und geflohene Menschen jene geisterhafte, städtische Topografie als lebende, jederzeit auslöschbare Tote verbürgen. Jedweder Vergleich mit den von Mbembe herangezogenen Beispielen für eine Beschreibung der Situation im deutschsprachigen Raum käme einem Hohn der von ihm beschriebenen Leiden gleich. Darum soll und kann es hier nicht gehen; obgleich die nekropolitischen Effekte auch über die Gewaltformen des Krieges hinaus und mit gewaltförmigen Raum-Zeit-Regimen einhergehen, wenn z. B. die ungerechte Verteilung des Covid-19-Impfstoffs auf globaler Ebene aus kapitalistisch Gründen massenhaft Tote entlang von rassistischen Achsen zur Folge hat.[42]

Mir geht es hierbei um die Konturierung des Verhältnisses von Filmwissenschaft und Nekropolitik, um die Adressierung seines Machttyps angesichts der Situation einer inversen Kolonialisierung in Euro-Amerika, die in der Unterwerfung von Rassialisierten, also Migrant:innen und sämtlichen anderen Gruppen der Andersgemachten besteht. Insofern es bei biopolitischen Prozessen, wie Foucault zeigt, um die durch Verfahren der datentechnischen Informationssammlung hervorgebrachte Größe «Bevölkerung» geht, die der Gouvernementalität überantwortet wird, sind in jenen gouvernementalen Strategien an sich schon bio- und nekropolitische Beobachtungsprozeduren eingeschrieben. Der Soziologe Cağatay Topal dazu:

> Während das Sterben von Migranten häufiger innerhalb der biopolitischen Struktur der deutschen Gesellschaft definiert wird, wird ihr Leben häufiger in Übereinstimmung mit den nekropolitischen Annahmen definiert, die die Gesellschaft konstruieren. Die Todesmöglichkeiten, mit denen sich Migranten auseinandersetzen müssen, sind nun kontinuierlich. Der Tod hat einen wahrhaft biopolitischen Charakter erhalten.[43]

Das bedeutet, dass schon in die Mess- und Erhebungsinstrumentarien, in Wissensdispositiven und so auch im politischen Handeln (policy) nekropolitische Logiken eingeschrieben sind. Topals Ergebnisse zeigen anhand von Analysen der

41 Siehe Julia Bees Beitrag hier im Band.

42 Vgl. Eric O. Sumba: «Necropolitics at large: pandemic politics and the coloniality of the global access gap». In: *Critical Studies on Security* 9, 2021, S. 48–52.

43 Topal, S 252. Übersetzung Ö. A. Im Original: «While the deaths of immigrants are defined more frequently within the biopolitical structure of German society, immigrants' lives are more frequently defined in accordance with the necropolitical assumptions that construct society. Death possibilities that immigrants have to confront are now continuous. Death has obtained a truly biopolitical character.»

Datenerhebungen beispielsweise von Bundeskriminalamt über Migrant:innen, dass die Regulierung von Leben und Tod so thematisiert wird, dass der Tod von Migrant:innen genauso wie deren Lebenskapazitäten in das politische Handeln einbezogen werden. Nekro- und Biopolitik sind beide gleichermaßen wirksam.

Konkret geht es in den kommenden Ausführungen darum, die Dynamik der Nekropolitik aus einer filmwissenschaftlichen Perspektive für die Analyse ästhetischer Verfahren der Sichtbarmachung zu analysieren, um damit Möglichkeiten einer nekropolitisch perspektivierten Filmwissenschaft als Ethik argumentieren zu können.

Nekropolitische Filmanalyse im postmigrantischen Kontext: Zusammen-Denken

Für den deutschsprachigen Kontext ist es besonders produktiv, der Kooperation des Filmischen mit nekropolitischen Dynamiken und den Möglichkeiten ihres Widerstehens in jenem Bereich kinematografischer Zurichtungen nachzugehen, der sich gemeinhin postmigrantisch nennen lässt[44]. Hier interessiert jenes Diskursverständnis des Begriffs, das im Postmigrantischen grundsätzlich eine epistemologische Haltung der Widerspenstigkeit erkennt, eine «gegenhegemoniale Wissensproduktion»[45], die nicht von der Exklusivität von Migration, von ihr als Ausnahmefall ausgeht, sondern von der Normalität und Zentralität, der qualitativ-grenzüberschreitenden Bewegungsformen namens Migration in allen Sphären unseres Zusammenlebens. Erol Yildiz, der den Diskurs maßgeblich mitgeprägt hat, sagt zum Postmigrantischen als Denkmodalität:

> [D]ie postmigrantische Lesart kann als eine widerständige Praxis der Wissensproduktion beschrieben werden, die neue Möglichkeitsräume für politische Subjektivierungsweisen jenseits hegemonialer Deutungen eröffnet. Das Postmigrantische als kontrapunktische Lektüre historischer wie gegenwärtiger Weltverhältnisse impliziert einen ‹Bruch mit der gesamten historiographischen Großnarrative› (Hall 1997) und eine ‹radikale Revision gesellschaftlicher Zeitlichkeit› (Bhabha 2000), einen Bruch, der im Sinne Rancières Dissens produziert, die hegemoniale Ordnung irritiert und die eingeübten Evidenzen kritisch hinterfragt.[46]

44 Die Konzeptualisierung eines entsprechenden Genres steht noch aus.

45 Erol Yildiz: «Vom Postkolonialen zum Postmigrantischen. Eine neue Topografie des Möglichen». In: Ömer Alkın / Lena Geuer (Hrsg.): *Postkolonialismus und Postmigration*. Münster 2022, S. 71–94, hier 71.

46 Ebd., S. 92.

Zur Wirksamkeit der eingeübten Evidenzen gehört die Unsichtbarkeit und Unsichtbarmachung migrantischer und Erfahrungen von Andersgemachten, die besonders seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in den deutschsprachigen Raum migriert sind und mit denen seit Generationen nun mehr oder minder ein Zusammenleben besteht. Nach wie vor sind die Diskurse zu Migration in Deutschland durch integrationsdispositive Logiken beherrscht[47], das heißt, dass migrantische Kultur, Leben und Wissen immer nur und insoweit Relevanz für die hegemonialen Zusammenhänge gewinnt, solange Beziehungen zum Konzept der Integration bestehen. Für das Migrationskino macht sich diese Unsichtbarkeit vor allen Dingen an der Unsichtbarkeit des türkischen Films oder migrantischer Film-, Musik- und künstlerischen Kulturen deutlich.[48]

Die Kontinuität dieser Unsichtbarkeit bestimmter Erfahrungs- und Lebenssphären Andersgemachter deutet auf ein Bestehen rassistischer Strukturen hin, an deren Erosion inzwischen gewisse, insbesondere migrationsforschende Diskursgemeinschaften arbeiten und so die jahrzehntelangen Versäumnisse zu kompensieren suchen.[49]

Migrant:innen werden durch Vorgänge der Andersmachung rassialisiert, dies ist ein bekannter Prozess, der für nahezu alle nationalstaatlichen Zusammenhänge gilt, die ihr Modell von Identität über ihre nationalstaatliche Hegemonie definieren. Wenn wir, wie am Beispiel Coronavirus (Covid-19) und Migration, ahnen, fühlen, denken, schlussfolgern, empirisch untersuchen können, dass nekropolitische Dynamiken und Migrationsandersheit zusammenhängen, kann Film jenem Sinnenbereich als epistemologische wie ästhetische Ressource der Sicht- und Sagbarmachung dienen.

Deswegen ist es fruchtbar, jenen Versäumnissen oder gar gewaltsamen Unterdrückungen spezifischer Wissensformen über historische Filmbeispiele nachzugehen: In ihnen sind die dauerhaften Spuren nekropolitischer Konstellationen analytisch enthalten. Ihre Aufdeckung liefert Hinweise für die Insistenz und Beständigkeit von Migration, Rassialisierung und Nekropolitik.

47 Vgl. Paul Mecheril: «Wirklichkeit schaffen: Integration als Dispositiv Essay». In: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 61, 2011, S. 49–54.

48 Ömer Alkin: «‹Ist das Gerede um den deutsch-türkischen Film postkolonial?› – Zum Status des deutsch-türkischen Migrationskinos, seiner wissenschaftlichen Bewertung und den ‹verstummten› türkischen Emigrationsfilmen». In: Philipp Blum / Monika Weiß (Hrsg.): *An- und Aussichten. Dokumentation des 26. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums*. Marburg 2016, S. 59–77.

49 Im Anschluss an den dekolonialen Theoretiker Boaventura de Sousa Santos ließe sich auch an «Epistemizid» denken, sofern es Praktiken der (oft auch passiven, d.h. Vergessen machenden) Auslöschung sind, siehe Boaventura de Sousa Santos: *Epistemologien des Südens. Gegen die Hegemonie des westlichen Denkens*. Münster 2018, hier S. 141.

Otobüs (1976) – Filmische Sichtbarmachung nekropolitischer Verhältnisse

Für den deutschsprachigen Raum sind es die Filme aus den 1970er-Jahren, die für die postmigrantische Filmkultur besonders relevante denkende Medien darstellen, um über Verhältnisse von kolonialer Ausbeutung und Rassismus zu sprechen – mit dem Begriff der «denkenden Medien» bewege ich mich ins Feld der Medienphilosophie; diese hat herausgestellt, dass Filme und ihre spezifischen ästhetischen Leistungen selbst ein philosophisches Denken hervorbringen. Bei Walter Benjamin klingt jenes Vermögen noch in seiner Konzeption einer Sichtbarmachung des «Optisch-Unbewussten» an, das der Film mit seiner photomateriellen Durchdringung in den Bereich der Sichtbarkeit überführt.[50] Die Forschung hat nun für die Filme dieser Phase zum Migrationsphänomen, welche sich insbesondere mit der Sichtbarmachung von s. g. ‹Gastarbeiter:innen› beschäftigen, den Begriff des «Cinema of the Affected»[51], also Betroffenheitskino geprägt; dies deswegen, weil die Filme sich mit den Migrant:innen als kapitalistisch ausgebeutete, der Fremde hilflos überantwortete stumme Subjekte solidarisch und betroffen zeigen. Zugleich waren die Filme oftmals patriarchalisch und vereinnahmend, weshalb die Filmwissenschaft relativ früh schon besonders repräsentationskritisch gegen jene ersten Filme des sogenannten Migrationskinos argumentierte.[52]

Die gegenwärtigen Diskurse um diese Filme haben bereits eine Differenzierung argumentiert und durch filmarchivische Arbeiten aufgezeigt, dass die 1970er keineswegs nur derartige Betroffenheitsfilme hervorgebracht haben.[53] Allerdings sind die archivischen Tätigkeiten zu jenen Filmen immer noch besonders defizitär, sowohl was die transnationale Öffnung in Richtung der Auswanderungsländer betrifft – denn auch dort wurden Filme realisiert – als auch mit Blick auf die Enthebung filmarchivischen Materials, das entlang der Kategorien von Heim-, Amateur-, Dokumentar-, Bildungs-, Experimental-, Hochschul- und Spielfilm über die unterschiedlichen Hortungsorte verteilt zu ermitteln und in teilweise noch zu entwickelnde Archive wie das Dokumentations- und Migrationszentrum in Köln (DOMID) zu überführen wären.

Das filmische Exempel, um das es geht, entsteht 1976. Der Schauspieler (und Zahnarzt) Tunç Okan, realisiert mit dem ins schwedische Exil geflüchteten türki-

50 Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt am Main 2003, hier S. 36.

51 Burns 2013.

52 Ernst Karpf / Doron Kiesel / Karsten Visarius (Hrsg.): *«Getürkte Bilder». Zur Inszenierung von Fremden im Film.* Marburg 1995.

53 Vgl. Ömer Alkin: *Die visuelle Kultur der Migration. Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos*. Bielefeld 2019.



4 Standbilder aus Otobüs (TR 1976) zur Szene der Irrgänge der fliehenden Emigranten

schen Schauspieler Tuncel Kurtiz einen der paradigmatischen Betroffenheitsfilme über eine Gruppe von Emigranten, die in einem Bus illegal nach Deutschland geschleust werden sollen.[54] Nachdem der Schleuser, der auch den Bus fährt, vorgibt in Deutschland angekommen zu sein, nimmt er sich der Personalausweise der Emigranten und einer weiteren Zahlung von ihnen an und lässt den Bus samt der neun Männer auf einem zentralen Platz in Stockholm zurück. Das in Schweden gedrehte Drama zeigt die Tage des Zurückgelassenwerdens der aus den anatolischen Dörfern ausgereisten Emigranten auf jenem Platz in Stockholm.

Die Begegnungen in der Nacht, denn nur dann trauen sich die Emigranten aus dem Bus, werden für sie zu surrealen Verfremdungserfahrungen. In einer Szene des Films trauen sich zwei der Männer (hier eben jene beiden genannten, den Film produzierenden Männer, die hier auch die beiden Rollen spielen) in die Innenstadt. Die Läden sind geschlossen und sie können allenfalls in die Schaufenster von Sexshops und Kleidungsgeschäften blicken oder sich auf der öffentlichen Toilette frisch machen. Als die beiden auf einen Polizisten treffen, fliehen sie aus Angst vor der Abschiebung sofort. Doch sie verlieren sich, sodass nur einer von

54 Vgl. Tayfun Luxembourgeus: *Eşeğin Oğlu. Tunç Okan ile Sinemasi, Yaşami ve Hayatin Anlami Üzerine Bir Söyleşi*. Istanbul 2020; Siehe auch Senem Duruel Erkılıç / Hakan Erkılıç: «The Black Humor World of Migrants Caught between Two Cultures: Space, Identity and Belonging in Tunç Okan's Cinema». In: Gökçen Karanfil / Serkan Şavk (Hrsg.): *Imaginaries Out of Place: Cinema, Transnationalism and Turkey*. Newcastle 2013, S. 109–131.

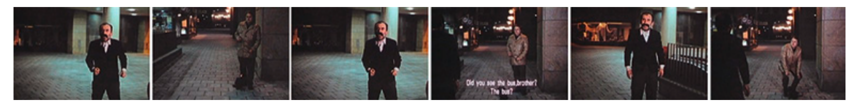
ihnen den Weg zum Bus zurückfindet. Der andere irrt verloren und verzweifelt umher, den Namen seines Freundes «Mehmet» voller Inbrunst schreiend.

Der Sequenzausschnitt setzt mit dem suchenden Umherirren des Emigranten ein, dessen Namen wir im Film nicht erfahren. Die mobile Kamera läuft in den dunklen, breiten Einkaufsgassen taumelnd vor ihm her. Das dritte Bild zeigt uns aus leichter Aufsicht die links völlig regungslos und mit apathischem Ausdruck ins Off blickenden übrigen acht Emigranten im Bus, fast wie ein Standbild. Zweifach springt die Szene von dem vor der Kamera herlaufenden Emigranten auf einen POV-Shot, der in einem 360°-Shot die dunkle, nahezu undurchdringliche Umgebung umherkreist und den Orientierungsverlust des Emigranten umsetzt; gefolgt von einem Jump-Cut auf ein Medium Close Up auf sein erschüttertes, aufgelöstes Gesicht, das von einem hilflos umhergehenden Körper getragen wird.

Nach einem kurzen Lauf den goldgelb erleuchteten Gang entlang begegnet er endlich einem scheinbar einheimischen Mann, der mit seinem Hund Gassi geht. Auf einen Schuss-Gegenschuss zwischen beiden hin, der als subjektive Kamera der beiden angelegt erscheint, ertönt in einem Over-the-Shoulder-Shot die auf Türkisch und dadurch für den Einheimischen nicht verständliche Frage, ob er wisse, wo der Bus sei. Verschreckt nimmt der Mann sein Hündchen auf den Arm und läuft davon.

Dieses Momentum des Weglaufens in der Begegnung sehen wir als Zuschauer:innen zweimal (!) (Abb. 5). Sie läuft ab und nachdem wir sie gesehen und der Mann mit dem Hund weggelaufen ist, sehen wir dieselbe Szene des Begegnens ein weiteres Mal. Der Film doppelt die Szene also und irritiert so die Seherfahrung. Der nun hilflos dastehende Emigrant wird per weichem Fade-in von einem Bild abgelöst, in dem Beine hastig am Boden entlanggehen; ein ikonisches Bild, das den Schritttrubel durch die urbanen Straßen signifiziert. Danach schneidet der Film noch einmal zwischen Beinen und einer durch einen urbanen Untergrundtunnel laufenden Menschenmenge hin und her, um so den Beginn und Anbruch des Tages und damit begonnene Hektik des urbanen Trubels zu vermitteln.

Das nächste Bild ist ein Long Shot mit leichter Aufsicht und liefert uns eine Außenaufnahme vom Bus, der auf dem mit braungrau-beigen Dreiecken gepflasterten Platz steht. Von dort wechselt die Szenerie ins Businnere, wo die Emigranten sich behelfsmäßig bedeckt haben und frieren. Es ist kalt: Schnitt auf eine Medium Long Shot, in der nun der verirrte Emigrant auf einer Brüstung unterhalb einer Brücke kauert und regungslos hockt, seine Arme um den Körper geschlossen. Er ist fast wie zu einer Kugel zusammengerollt, sein Blick in die Knie gesenkt, so-



5 Das Begegnungsmoment wird im Film zwei Mal gezeigt, Otobüs (TR 1976)

dass sein Gesicht uns verwehrt bleibt. Eine Frau läuft an ihm vorbei, die Kamera zoomt immer näher an ihn heran. Erneut setzt ein kurzer Schnitt auf die Innenaufnahme im Bus ein, in der sein Freund Mehmet in den Bussitz gekauert friert. Nachdem die Szene auf den auf der Brüstung hockenden Emigranten zurückschneidet, sehen wir, wie ein vorbeilaufender Mann ihn berührt. Völlig regungslos plumpst der Körper des verlaufenen Mannes einige Schollen durchbrechend ins Eiswasser, das unter der Brücke und Brüstung liegt. Der einheimische Mann, der an ihm vorbeigeht, blickt ihm nach ins Wasser, in dem dieser verschwunden ist und ruft auf Schwedisch «Verdammt», um dann einfach weiterzugehen: Das «Verdammt» darf hier nicht falsch verstanden werden. Es ist keines, das im Sinne eines Bedauerns geäußert wird, sondern eines, dass der Schwede äußert, um seine Missgunst über das deplatzierte Verhalten des ins Wasser Gesprungenen ausdrücken soll. Es ist vielmehr im Sinne einer Empörung über das unangemessene Benehmen zu verstehen, das zugleich an eine stereotype deutsche rassistische Empörung über die viel zu lauten migrantischen Nachbarskinder erinnert. «Wie kann man nur zum Schwimmen ins Wasser springen» oder «Rüpel» wären Ersatzausdrücke, die die verbalsprachliche Geste des Schweden angemessen beschreiben helfen.

Aus Aufsicht zoomt die Kamera auf die durchbrochene Eisscholle und zeigt das vom Sturz des Emigranten noch in Bewegung befindliche Wasser – so lange, bis es stillsteht. Von da an ist klar, dass der Emigrant nicht wiederauftauchen wird. Die Sequenz schneidet wieder in den Bus und zu Mehmet, der sich sichtlich unwohl fühlt und sich wegen der immensen Kälte weiter in den Anzug kauert. Dieses Schockmoment des plötzlichen Todes des Emigranten, dass die Wirksamkeit der Biomacht («sterben lassen») in ein Sichtbarkeitsverhältnis überführt, entblößt genau hierdurch die Mechanismen des Rassismus und so auch der Nekropolitik und dessen Verhältnis zur Medialität des Films.

Dem unspektakulären Ton des Ins-Wasser-Plumpsens steht ein Schock der Dauer seines Sterbens entgegen. In dieser spannungsreichen Diskrepanz zwischen Stille, Unverfügbarkeit und dem hektischen Gehen der Städter:innen verweist das Plumpsgeräusch uns auf unseren Körper zurück. Die Hoffnung seines Wiederauftauchens schießt in unser Herz, weil wir die Unmenschlichkeit nicht glauben wollen: Genau jene Sichtbarmachung sozialer Verhältnisse können wir nun durch die konzeptionellen Überlegungen zur Nekropolitik erweitern, indem wir die Szene als eine Veräußerlichung (nicht nur Repräsentation) im Nekropolitischen verstehen; nämlich insofern, als dass es rassistische Ordnungen gibt, die als Technologien in den Mikropolitiken des Alltags reproduziert und performiert werden: Die Wertigkeiten der Leben für den jeweils anderen können nicht von der Herstellung von Wertigkeiten im strukturellen Sinne entkoppelt werden.[55]

55 Vgl. Wolfram Stender: *Rassismuskritik. Eine Einführung*. Stuttgart 2023.

Die Szene veräußerlicht hierbei nicht nur eine prä-existente Ordnung, sondern in den affektiven Körperverhältnissen zwischen der filmischen Ästhetik und den affektiven Inskriptionen in unsere Körper liegt das Potenzial einer Analyse von Filmen begründet, die uns zur Sichtbarmachung nekropolitischer Verhältnisse führt. Doch wie lässt sich der ‹Schuss ins Herz› feststellen anders als eben durch eine phänomenologische oder subjektive Beschreibung? Zu nennen sind als Ansätze affekttheoretische, die sich wiederum in einer Vielzahl von Differenzen in der Filmtheorie anzeigen: z. B. im Modell der Vitalitätsaffekte, die der Entwicklungspsychologe Daniel N. Stern begründete[56] und die der Filmphilosoph Raymond Bellour aufgriff[57]. In so einer Perspektive könnten wir, wie soeben mit dem Begriff des «Schuss ins Herz» versucht, formalästhetische Beschreibungen gemacht werden, die die Trennung von Form und Inhalt zu überwinden suchen. Welche Beschreibungsrepertoires helfen, das synästhetische Erleben der Szene wiederzugeben? Bellour beginnt beispielsweise in einer Beschreibung der Szene von Oyusamas Oyu und übertitelt hier mit dem «Pulsieren der Bäume»[58].

Im Modell der Affektpoetiken, das um die Forschungsgruppe des Filmwissenschaftlers Herman Kappelhoff massive Forschungen vorantreibt,[59] wäre ein anderer Ansatz gegeben. Hier wären dann Empfindungsmodulierungen zu suchen, also formale sowie poetische Strukturen, die es erlauben, die Entstehung affektiver Resonanz zu bestimmen: In welchem historisch-kulturellen Sinne, entstehen affektive Resonanzen zwischen dem Sturz der Figur ins Wasser und den Regungen im Zuschauer:innensein? Wie sieht eine audiovisuelle Kultur aus, die sich auf welche Kulturen des Sehens, Fühlens und Hörens in welchem historischen Zusammenhang berufen kann?

Auch möglich wäre es, in posthumanistische, feministische Perspektiven des Neuen Materialismus zu blicken, der ganze Neo-Ökologien von Körper, Welt, und Affekt entwirft und hier auch digitalkulturelle Dynamiken kritisch reflektiert.[60] Hier wären die Grenzen zwischen Film, Zuschauer:innen und Realität dermaßen enthoben, dass es neue Begriffe[61] oder eine «multiple Ontologie»[62] bräuchte, um die Verhältnisse *neu* und *anders* zu denken. Für unser Beispiel: Wie

56 Daniel N. Stern: *Forms of Vitality: Exploring Dynamic Experience in Psychology, the Arts, Psychotherapy, and Development*. Oxford 2010.

57 Raymond Bellour: «Wie man mit Daniel Stern das Kino besser fühlen/denken kann». In: Martin Arnold / Ludwig Nagl (Hrsg.): *Film Denken*. Wien 2004, S. 213–235.

58 Ebd., S. 213.

59 Siehe z. B. Hermann Kappelhoff: *Kognition und Reflexion. Zur Theorie filmischen Denkens*. Berlin 2018; zum Sonderforschungsbereich: http://www.cinepoetics.fu-berlin.de/ (10.06.2023).

60 Paradigmatisch dafür der Sammelband Estelle Barrett / Barbara Bolt (Hrsg.): *Carnal knowledge. Towards a ‹new materialism› through the arts*. London 2019.

61 Zum Beispiel «Assemblage»: Jane Bennett: *Vibrant matter. A political ecology of things*. Durham, London 2010 oder «Onto-Ethico-Epistemologien»: Karen Barad: *Agentieller Realismus*. Berlin 2012.

62 Vgl. Bruno Latour: *Existenzweisen. Eine Anthropologie der Modernen*. Berlin 2014.

enthebt das Ensemble des Sturzes im Film unsere onto-epistemologischen Verhältnisse so, dass es für spezifische Assemblagen in einer Reaktion des affektiven Mitleids mündet? Denn der Zuschauer:innen-Bild-Ton-Text-Film-Wissen-Dispositiv-Komplex kann nur mehr als Assemblage mit anderen mannigfaltigen Verknüpfungen und Relationen imaginiert werden.

Demnach ist eine nekropolitische Filmwissenschaft keine Filmtheorie, sondern eine ideologische Filmforschungspraxis, die filmtheoretische Ansätze zur Reflexion universeller (und deswegen nicht minder-rassistischer[63]) Parameter eines Forschungssettings heranzieht. Sie zu entfalten und in ihrer Brauchbarkeit zu überprüfen, wird in künftigen Forschungen Anliegen sein. Die mikroästhetische Auseinandersetzung ist dabei jedoch nur eine Seite einer möglichen filmwissenschaftlichen Programmatik zur Nekropolitik. Die andere liegt in jenen Quellen begründet, die wir selbst in anderen Konfigurationen der Ideologiekritik[64] kennen.

Exkurs, innehalten: Nekropolitik, Rassismus, Film und *Weißsein*

Wenn Rassismus eine solche «Technologie [ist], die darauf ausgerichtet ist, die Ausübung der Biomacht zu gestatten»[65], der Souveränität das «alte Recht» zu ermöglichen, «sterben zu machen», arbeiten die medialen Register des Filmischen und ihrer Wirksamkeitskulturen – die eine schier unendliche Produktivität an Schriften und Forschungen aus den Film und Cultural Studies herausgestellt haben, an jenen Technologien mit. Wie sehen die Meriten des Filmischen an diesen Technologien aus?[66]

Die Iteration (Performativität) rassistischer Sichtbarmachungen durch Film arbeitet an den Effekten der Erzeugung des Anderen mit. Diese Erzeugung ist je-

63 Zum Eurozentrismus und Rassismus ahistorischer Parameter siehe Ulrike Bergermann / Nanna Heidenreich: «Embedded Wissenschaft. Universalität und Partikularität in post_kolonialer Medientheorie». In: Ulrike Bergermann / Nanna Heidenreich (Hrsg.): *total. – Universalismus und Partikularismus in post-kolonialer Medientheorie*. Bielefeld 2015, S. 9–46.

64 Zu den üblichen Konfigurationen siehe Johannes Binotto:«Ideologiekritik und/als analyse textuelle». In: Malte Hagener / Volker Pantenburg (Hrsg.): *Handbuch Filmanalyse*. Wiesbaden 2020, S. 291–308.

65 Mbembe in Referenz an Foucault, S. 68.

66 Vgl. zu solchen Überlegungen der Stabilisierung von Rassismus durch Reproduktion siehe Norman K. Denzin: «Rassendarstellungen auf der Leinwand». In: Rainer Winter / Elisabeth Niederer (Hrsg.): *Ethnographie, Kino und Interpretation – die performative Wende der Sozialwissenschaften. Der Norman-K.-Denzin-Reader.* Bielefeld 2008, S. 239–270. Eine kritische Begegnung zu solchen, eher repräsentationskritischen Ansätzen siehe Rey Chow: «Ideo-Grafien. Ethnische Stereotype und stereotyper Logozentrismus». In: Ulrike Bergermann / Nanna Heidenreich (Hrsg.): *total. – Universalismus und Partikularismus in post_kolonialer Medientheorie*. Bielefeld 2015, S. 71–90 sowie W. J. T. Mitchell: *Seeing through race*. Cambridge, London 2012.

nes Verfahren, das die Wertigkeit des menschlichen Lebens angesichts des Feldes seiner Operationalisierungen so reglementiert, abwertet und in Wissenszusammenhänge stellt, dass hieraus eine Verobjektivierung der rassifizierten Anderen entsteht, die diese in einen bio- und nekropolitisch verbürgten Zustand der tendenziellen Tötbarkeit überführt. Dieser Seite des Films als Technologie steht eine andere gegenüber. Denn Filme sind vornehmlich aus dem kulturellen Bilderreservoir gespeist – dem, was Lacan das *donne à voir*, das Gegebene nannte und das feministische Autor:innen wie Teresa de Lauretis, Joan Copjec und Kaja Silverman seit Jahrzehnten reflektiert haben. Durch diese Bindung zum Gegebenen, zum Wissen, zur Kognition sind die Filme stets eingebunden in die Sichtbarkeit der Ordnung der Dinge, derer sie sich besonders im Modus des Künstlerischen und anti-hegemonialen also in Modalitäten des Essay-, Experimental- und Kunstfilm zu entziehen scheinen. Jedwede Fixierung des Filmischen als Modalität muss ihren kontextuellen Gebrauch, ihr *doing* berücksichtigen.

Doch es ist auch kein Zufall, dass als Reaktion auf besonders jenes rassistische Vermögen des Films insbesondere auf filmwissenschaftlicher Ebene die Kategorie des *Weißseins* als Unsichtbarkeitskategorie verhandelbar gemacht wurde. Der Filmwissenschaftler Richard Dyer stellt über die Argumentation der Kategorie des *Weißseins*, also über seine Insistenz darin, *Weißsein* sichtbar zu machen, gerade erst die unsichtbaren Facetten jener Dominanzstruktur heraus:

> Solange *race* etwas ist, das nur auf nicht-weiße Menschen angewandt wird, solange weiße Menschen nicht rassialisiert gesehen und benannt werden, funktionieren die Weißen/wir als menschliche Norm. Andere Menschen werden rassialisiert, während wir nur gewöhnliche Menschen sind. […] Der Sinn, die *race* der Weißen zu sehen, besteht darin, die Weißen/uns zu verdrängen, indem man die Autorität untergräbt, mit der sie/wir in und auf der Welt sprechen und handeln.[67]

Es ist die filmische Ästhetik, die hier ein politisches Programm verbürgt. Dabei darf *weiß* keineswegs mit weißer Hautfarbe gleichgesetzt werden: Bei *weiß* handelt es sich um eine strukturelle Kategorie, an der sich festmacht, welche Positionen normiert, mit Herrschaftsanspruch versehen und unsichtbar verbleiben können.

67 Richard Dyer: «The Matter of Whiteness». In: Paula S. Rothenberg (Hrsg.): *White Privilege. Essential Readings on the Other Side of Racism*. New York 2005, S. 9–15, hier S. 10. Übersetzung Ö. A. Im Original: «As long as race is something only applied to non-white peoples, as long as white people are not racially seen and named, they/we function as a human norm. Other people are raced, we are just people. […] The point of seeing the racing of whites is to dislodge them/us from the position of power, with all the inequities, oppression, privileges and sufferings in its train, dislodging them/us by undercutting the authority with which they/we speak and act in and on the world.»

Weißsein bedarf keiner Legitimation seiner Identitätsposition, sondern verfügt über einen Herrschaftsstandpunkt, indem zugleich seine Matrix mit all jenen Eigenschaften und einem Konnotationsfeld verknüpft ist, dass die an ihn geknüpften hegemonialen Register die ihn durchziehende Kultur konstituieren. Im Kontext der Türkei kann *weiß* beispielsweise so jene Position sein, die durch eine heterosexuell-sunnitisch-national-türkische Identität bestimmt ist. Sie braucht in spezifischen soziokulturellen Kontexten keine Legitimation mehr.[68] Im Gegenteil: Sie ist genau jene Seite einer rassistischen Dialektik, die unsichtbar verbleibt und so über Delegitimierungs- und nekropolitischen Tötungsanspruch verfügt, von Minoritäten und aller anderer als Andere markierbarer sowie markierter Subjekte. Was folgt aus diesen Ergebnissen methodologisch: Eine Modellierung filmanalytischen Vorgehens, die die Grenzen des filmwissenschaftlichen Denkens herausfordert.[69]

U-Turn zur Filmanalyse: Symbolisch-moralische Überdetermination vs. Uneinholbarkeit des Rassismus

Es ist offensichtlich, dass die Wahrnehmungsmuster der als *weiß* zu bezeichnenden Person mitverantwortlich dafür sind, dass in jener Filmszene die Begegnung zwischen Emigrant und der *weißen* Person darin mündet, vor ihm wegzurennen; obgleich dieser mehrfach um Hilfe winselt, wird er geschmäht oder in ein Szenario der Bedrohung eingeordnet (gleichzeitig ist es ein städtisches Bedrohungsszenario, in dem die Wahrscheinlichkeit des Ausgeraubtwerdens als rassistische Frage mitschwingt und so die Logik der Szene relativiert). Die Emigranten bestehen als unsichtbare Ränder einer Gesellschaft, innerhalb derer sie als nicht der lebensproduktiven Förderung durch die gouvernementale Situation überantwortet sind. Der Bus wird zum Container, zur Zelle, zum Raum der Immobilität, der Trennung. Die Polizei hetzt die Emigranten, die Einheimischen ignorieren sie und als der Emigrant erfroren zu Tode stürzt, verbleibt nur der Ausspruch einer Empörung aufseiten des Schweden zurück, der den Sprung ins Wasser als Störung

68 Hierfür wäre an dieser Stelle auch auf die Struktur der Ignoranz zu verweisen, die Weißsein als Privileg mit sich bringt. Unsichtbarkeit verbürgt die Fähigkeit sich entziehen zu können, ignorant bleiben zu können; diese Unsichtbarkeit ist aber nie vollständig, insofern Unsichtbarkeit zugleich die Erzeugung einer neuen Sichtbarkeit verbürgt. Dies ist ein Allgemeinort der (In-)Disziplin «Visuelle Kultur», vgl. Johanna Schaffer: *Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung*. Bielefeld 2008.

69 Tektonisch entfaltet habe ich sie an anderen Stellen in einer monografischen Auseinandersetzung zum besagten Migrationskino, siehe Alkin 2019. Dort formuliere ich, dass eine multiple theoretische Zugangsweise intelligibel zu den je spezifischen Analysebegehren sowie der Agency des Materials spezifisch konstelliert werden kann. Dies erfordert eine intellektuelle Subjektivität, die die systematischen Grenzen der Theorien genauso kennt, wie die reflexiven Bedingungen des eigenen «situierten Wissens» (Haraway).

seiner Normalität wahrnimmt. Dem Lauf der Dinge entspricht die Ordnung der Dinge, die Schwed:innen gehen ihren gewohnten Gang; wir sehen die zahlreichen Schritte und Menschen, die in einem Fade-in die städtischen Räume zügig besetzen. Dem gegenübergestellt ist der geschlossene, aber durch die Vorhänge orange und damit affektiv dissonant erscheinende Innenraum des Busses, der hierdurch eine Spannung erzeugt.

Es ist die Normalität, die den Emigranten tötet, die Unwahrnehmbarkeit einer prekären Existenz für diejenigen, die innerhalb dieser Normalität als nicht des Schutzes oder eines Aufmerkens würdig sind. Dadurch eröffnet Otobüs genau für jene Bedingtheit einer biomächtigen Gesellschaftssituation, die auf Rassismus basierend operiert, Räume der Sichtbarkeit. In diesem Sinne ist jene Szene eine Intervention in die Ordnung der Dinge. Doch: Kann sie diese Ordnung stören? Meine These ist, dass das für die genannte Szene fraglich bleibt. Sie geht zwar mit einem ästhetischen Regime einher, das auch die slowenische Kunsttheoretikerin Marina Gržinić detektiert. Für sie stellen in Anlehnung an die schwarze Literaturwissenschaftlerin Hortense Spillers die kolonialen Ausbeutungsmechanismen «die Logik und das Regime dar, innerhalb dessen Europäer:innen und weiße Amerikaner:innen ihren Sinn aus dem rassialisierenden System beziehen»[70]. Und weiter heißt es:

> Elemente der Gefangenschaft, die in Resonanz mit dem, was man als Nekro-Raum und Nekro-Zeit bezeichnen könnte, erweisen sich nicht als Intervalle, sondern als Räume und Zeiten absoluter Unbeweglichkeit, die eine Schlüsselrolle in der raum-zeitlichen Konzeptualisierung der Ästhetik der Nekropolitik spielen.[71]

Gržinić macht hier eine immanente Nekroästhetik aus, die sie in Ästhetiken jener Immobilität ersieht: «Die ästhetische Dimension der Nekropolitik liegt gerade in der Bemächtigung, Gefangenschaft und Ruhigstellung.»[72]

Wenn es also ein Programm der Nekroästhetik auch im Film gibt, finden wir die empirische Bestätigung N = 1 mit Otobüs wieder und es wäre eine künftige Aufgabe, das «Cinema of the Affected» des türkisch-deutschen Migrationskinos als solches nekropolitisch zu lesen: Wir fänden Spuren in den filmischen Räumen, die auch heute sichtbar werden, wie beispielsweise in der Gefängnisserie Asbest[73]. Zurück zur analysierten Szene aus Otobüs:

70 Gržinić, S. 23; Übersetzung Ö. A. Im Original: «Elements of captivity that resonate with what might be termed necro space and necro time are revealed not to be intervals but spaces and times of absolute immobility that play a key role in the spatio-temporal conceptualisation of the aesthetics of necropolitics.»

71 Ebd., S. 23.

72 Ebd., S. 23.

73 Asbest, Regie: Kia Khodr Ramadan. D 2022.

Eigenartigerweise doppelt der Film genau jenes Moment der Begegnung zwischen dem Emigranten und dem fliehenden Mann, der seinen Hund ausführt. Dabei sind wir nicht im POV-Shot des Emigranten positioniert, als uns gezeigt wird, wie der Mann davonläuft – und das obwohl das Begegnungsmoment sehr wohl den Anschnitt des Emigranten zunächst vermeidet, also uns hier ein Wechsel von POV- und Over-the-Shoulder-Shot durchaus bemerkbar eingeräumt wird. Wir sehen das Wegrennen also einmal im Anschnitt des Emigranten und einmal ohne Anschnitt. Aber warum?

Erst mal sind wir durchaus im POV-Shot und damit also mit dem Blick der prekären Figur parallelisiert. Erst danach positioniert uns die Kamera durch die Perspektive mit Anschnitt des Emigranten in einer externen, souveränen Position des unsichtbaren Beteiligten, die uns dadurch *die beobachtende Distanznahme* jener sozialen Relation zwischen Emigrant und weißem Schweden ermöglicht.[74] Wir stehen hinter ihm und überblicken so das Verhalten des Schweden. Die Einstellung selbst ist dadurch auch moralisch aufgeladen, denn: Sind wir die moralischen Dritten, die Zeug:innen, die jenem Moment einer Version unmenschlicher Fremdheitsbegegnung empört gegenüberstehen können? Die moralische Überdetermination wird in der Dopplung jenes Begegnungsmoments verstärkt. Zunächst einmal ist der:die Zuschauer:in irritiert, dass die Szene ein zweites Mal gezeigt wird, dann aber zugleich gewahr, dass er:sie jenes Entscheidungsmoment ein zweites Mal sehen konnte. Die Szene wird ihrer Spontaneität beraubt und so auch tendenziell kommunikativ vereindeutigt: «Siehe da, wie der Schwede wegläuft und der Emigrant alleine gelassen wird!»

Dass hier der Schwede zugleich seinen Hund in Sicherheit bringt, ruft Gedanken zur Relation zwischen Mensch und Tier auf und bezieht so die Aufmerksamkeit für die Wertigkeiten des Lebens und ihres Fortgangs ein: Das Leben des Hundes muss vor dem menschlichen Anderen geschützt werden. Die Übertreibung als Stilmittel funktioniert in der Dichotomisierung von Mensch und Tier. Woher kommt das Gefühl der Bedrohung für den Schweden? Der Fremde ist ein gefährlicher Anderer, sein Antlitz – und das wissen wir seit Lévinas[75] – birgt die unendliche Aufforderung des «Töte mich nicht». Obwohl also jede Begegnung zwischen zwei Fremden, die mögliche Auslöschungsgefahr birgt, ist in das Antlitz eine phatische Aufforderung des Nicht-Tötens eingeschrieben. Aber wie Lacan und andere gezeigt haben, besteht das Rassistische genau darin, das Antlitz über die Bilder des Anderen überschrieben zu haben bzw. zu überschreiben.[76] Das einzige, was

74 Was das nicht-sichtbare Gesicht des Emigranten in diesem Moment inhäriert, ist hier zu komplex, um in Kürze reflektiert zu werden.

75 Emanuel Lévinas: *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*. Freiburg, München 1998.

76 W. J. T. Mitchell: «Lebende Farbe. Rassialisierung und Animation in Spike Lees Bamboozled (2000)». In: Ömer Alkin (Hrsg.): *Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext*. Wiesba-

das Gesicht des Anderen hier kommuniziert, ist trotz der überdeutlichen Hilflosigkeit des Emigranten die Bedrohung, die in ihm sichtbar wird. Insofern liegt hier eine ambivalente Inverhältnissetzung in der ästhetischen Gestaltetheit der Szene vor: auf der einen Seite die moralische Überdetermination durch die Blickstrategie und die Dopplung der Szene vs. Sichtbarmachung rassistischer Verhältnisse durch das Erzählen einer Szene des Sterbenlassens eines Emigranten.

Das politische Potenzial der Sequenz liegt vielmehr in seinen Momenten der Offenheit und des Werdens. Wie der Philosoph Slavoj Žižek in seinen Überlegungen gezeigt hat, kann der Film nie genau den Blick einer Figur einnehmen, selbst wenn er es unbedingt will; sei es im Hinblick auf die Position, die Lage oder die Beschaffenheit des Blicks. Stets ist der Kamerablick etwas *ver*-rückt, ungenau, nie ganz identisch. Was entsteht: Žižek nennt dies den «prä-subjektiven Blick».[77] Das ist ein Blick, der jemandem gehört, der noch nicht ist. Dieses Noch-Nicht-Sein öffnet uns – auch filmisch – die Möglichkeiten, den Blicken mit unseren eigenen Begehren und Phantasmen zu begegnen. Hier also sind es die vermeintlichen Point-of-View-Shots, in denen die Zukunft der rassialisierten Begegnung noch offen für eine Hilfssituation gegenüber dem Emigranten ist. An jener Scheidestelle, die ein Bereich der offenen, weil unentschiedenen Zukunft in sich trägt, zwischen POV-Shot und der Position des Dritten, des Over-the-Shoulder-Shots, liegt die Möglichkeit einer gewaltfreieren Begegnung begründet. Für diese Zwischenräume haben die unterschiedlichsten Philosoph:innen, angefangen von Luce Irigaray in ihrer Figur des Mukösen, Derrida mit seiner Gastfreundschaft, Vilém Flusser mit seiner Figur des Emigranten, Deleuze in seinem Modell des Nomaden, die vielfältigsten Figuren hervorgebracht. In diesen Zwischenräumen eines Noch-nicht-Gewordenen liegen jene Ambiguitäten des Films, die ihm dem Werden und damit einer offenen Zukunft überantworten. Denn dann sind wir nicht die dritten Zeug:innen, sondern im Moment der Rezeption in der Schwebe, in einem Raum der Potenzialität, wo das Spiel («wird er ihm helfen oder nicht») noch offen und damit auch ästhetisch übereinstimmend ist: Sind wir nur Zeug:innen oder sind wir an Stelle (Empathie) des Emigranten? Sind wir fixiert oder noch im Werden? Zum Zeitregime des erzählerischen Films gehört die vereindeutigende Einholung mit dem nächsten Bild, sodass die Dazwischenkunft jener Ambiguitäten von jeder spezifischen ästhetischen und ästhetisierenden Einstellung[78] abhängt.

Es ist der Grund der filmischen Ästhetik, innerhalb dessen die Relationalität von Film und Nekropolitik eine Basis für die Untersuchung jener tödlichen Zu-

den 2017, S. 169–188. Judith Butler hat diese Dynamik umfassend herausgestellt: Judith Butler: *Gefährdetes Leben. Politische Essays*. Frankfurt am Main 2005.

77 Slavoj Žižek: «Das präsubjektive Phänomen». In: Claudia Blümle / Anne v. d. Heiden (Hrsg.): *Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie*. Berlin 2005, S. 65–78.

78 Gertrud Koch: *Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle Konstruktionen des Judentums*. Frankfurt am Main 1992.

sammenhänge aus filmwissenschaftlicher Sicht ergibt. Wenn sich das postmigrantische Kino in solchen Filmen erhält, gehören die Perspektivierungen in den Rahmen der Nekropolitik zu einer Seite, die die rassialisierende Gewalt darin sichtbar machen. Die vorgenommenen Analysen, also auch dieser Text und seine kommunikative Funktion sind dann ein Teil von ihr und nicht aus dem epistemologischen Zusammenhang zu lösen, den es bedarf, um Nekromacht sag- und sichtbar zu machen.

Zum Widerstandspotenzial dieser postmigrantischen Kultur gehören jedoch nicht nur die Analysen, sondern auch die Restrukturierungen der klassistischen Filmförderstrukturen und die Arbeiten an den Archiven. Sie erzeugen zuallererst Sensibilitäten, die das epistemologische Widerstandspotenzial im Postmigrantischen als Möglichkeit sehen, methodischem Nationalismus oder nekropolitischen Unsichtbarmachungen zu begegnen. Bevor ich von hier aus zu einer übergeordneten Frage nach der Ethik der Wissenschaften komme, fasse ich zusammen: Aus einer Untersuchungsperspektive des Verhältnisses von Nekropolitik und Filmwissenschaft interessieren besonders jene Fokussierungen, die die binäre Logik der Rassialisierung auf der Ebene des Ästhetischen adressierbar machen. Dazu gehören auch jene filmanalytischen Auseinandersetzungen, die ein Regime der Tötbarkeit auf systemischer Ebene fokussieren, genauso wie die Raum- und Zeitregime, die hier im Fokus lagen, aber die um Inverhältnissetzungen von Körpern, Subjektivitäten, Blicken, Landschaften und Umwelten erweitert werden können. Die nekropolitische Analyse steht noch an ihrem Anfang.[79]

Digitalität: Situierte Optik der Filmwissenschaft als Ethik

Für die Analyse des Films wurde eine Standbildanalyse vorgenommen, die Resultat einer materiellen Verfremdung durch digitalisierte Verfahren, hier der videografischen Analyse ist. Nachdem die Bilder des als Digitalisat vorliegenden Films extrahiert und in eine bestimmte, nämlich als Querformat vorliegende Ordnung gebracht wurden, wurden Sie als Ausdruck in den materiellen Träger des Papiers transformiert. Der Ausdruck diente sodann als beschreibbares Medium der Reflexion, an dem tatsächlich mit Kugelschreiber geschrieben werden konnte; und zugleich wurden diese Reflexionen um die Beobachtungen an dem Monitor erweitert, an dem die Szene sowohl wieder abgespielt und so wieder in die dem

79 Vielleicht gehört das Zählen der getöteten Körper irgendwann dazu. Wie viele Weiße haben wie viele Nicht-Weiße getötet? Das Zählen der wertlosen Leben würde noch jene rationalisierte Perversion zutage fördern, die schon das Klischee vom Schwarzen nährt, der, wenn er im Horrorfilm auftaucht, auf jeden Fall sterben wird. Nirgendwo sonst expliziert sich der nekropolitische Logos so explizit wie in der Figur des Schwarzen im Horrorfilm (samt seiner intellektuellen Dekonstruktion in Get Out, Regie: Jordan Peele. USA 2017).

Medium eigene Bewegung gebracht wurde. Auch Zoomen der Standbilder sowie verschiedene Skalierungen der Standbilder zu arrangieren gehörten zum videografischen Repertoire der Analyse.

Filmanalyse lässt sich, wie an der Beschreibung des Vorgehens soeben ersichtlich wird, wie meist jede kultur- oder geisteswissenschaftliche Herangehensweise, fast immer auch als eine spezifische Experimentalanordnung verstehen[80]: Im videografischen Umgang mit den Ästhetisierungsweisen des Films (hier einer Standbildanalyse), in Verbindung mit dem Wissenssystem der:s Forschers:in, die:der als Schnittstelle der Analyse fungiert, erzeugen sich in den unterschiedlichen Analysemomenten – auch unter (unbewusstem) Zugriff von kreativen Reflexionspraktiken, wie dem Assoziieren, Verknüpfen, Vertauschen und Spekulieren[81] – Schlüsse sowie Deutungen: zu den Bezugsfragen und -systemen, die die forschende Experimentalanordnung anpeilt. Dabei gelten die Theorien im Sinne des ursprünglichen Wortes als Anschauungen, durch die die Analysen perspektiviert werden. Eine solche multitheoretische Sensibilität, die die Grenzen der eigenen Theorieperspektiven entlang der Analyse der Experimentalanordnung navigiert, bringt jene Steuerung von Ergebnissen hervor, wie sie die Untersuchung zu der zuvor besprochenen Szene leistete. Kurz: Damit soll nicht gesagt sein, dass dies bislang noch/nicht so vorgenommen wurde; allerdings sollte der Grad an *awareness* jenen sonst im analytischen Vorgang unsichtbar gebliebenen Verfahren gegenüber sichtbar werden.

Aufgrund des immensen Theorieüberhangs aufseiten der Kulturwissenschaften scheinen auch die binnendisziplinären Fächer wie die Filmwissenschaft inzwischen nicht mehr ohne eine Wissenschaft ihrer Wissenschaft auszukommen und die Science and Technology Studies behaupten sich – neben den schier unerschöpflich gewordenen Forschungsfragen zur Digitalität – derzeit als ein forschendes Diskurszentrum für entsprechende Fragen, das jener besonderen Reflexionsdistanz gerecht werden könnte. Digitalität, hier konkret die videografische Analyse als medientechnologisches Moment, steht als signifikatorisch flottierende Matrix da, da es nach wie vor noch in der Filmwissenschaft weitere Skalierungsgrade braucht, um jenen Implikationen des eigenen analytischen Vorgehens offen zu legen.[82]

Verknöcherten Verfahren der wissenschaftlichen Diskursproduktion begegnen die kulturwissenschaftlich verfahrenden Medienwissenschaften mit Versu-

80 Vgl. Mario Slugan: «Film studies and the experimental method». In: *NECSUS_European Journal of Media Studies* 9, 2020, S. 203–224.

81 Julia Bee / Gerko Egert (Hrsg.): *Experimente lernen, Techniken tauschen. Ein spekulatives Handbuch*. Weimar, Berlin 2020.

82 Zum Skalierungs- und medienwissenschaftlichen Schnittstellenproblem siehe André Wendler: «Den kinematografischen Akteuren folgen». In: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, 2013, S. 167–181.

chen, prozesssensibel verfahrender Analysen jener Effekte, Prozeduren, Techniken, Technologien und Verschränkungen ontologischer wie epistemologischer Bündnisse, die ihre Forschungskulturen hervorbringen. Jenen Reflexionsort hatte die Wissenschaftshistorikerin Donna Haraway als situiertes Wissen beschrieben, um ihm die Souveränitäten einer transzendentalen Objektivität abzusprechen und eine Form radikal subjektivierter Form der Objektivität gegenüberzustellen und zugleich das unbedingt politische Moment darin aufzurufen: Schon hier fordert sie, das Ästhetische als Feld der Kritik aufzurufen, um daran den männlichen, weißen göttlichen Blick zu destabilisieren.[83] Die kulturwissenschaftlich verfahrende Filmwissenschaft geht an jenen Stellen der Reflexion mit einem kleinen Bonus voran, da in ihrer ästhetisch verstandenen Ausprägung die Untersuchung des Forschungskulturellen sich mit dem des Forschungsfeldes, also den Verwicklungen audiovisueller (Un-)Sinnproduktion deckt. Denn Studien zum Film sind immer ein Forschen im Ästhetischen und zugleich ästhetische Forschung. In der Filmanalyse verschränken sich die Modi der Untersuchung, verschränken sich Gegenstand, Inhalt, Form, Kontext, Praxis.[84]

In diesem Sinne einer Dopplung ihrer Forschungskultur zwischen Gegenstand und eigener Subjektivität sind die Filmwissenschaften besonders dazu befähigt, eine wissenschaftliche Ethik bzw. Bündnisse zu einer Science and Technology Studies zu organisieren, die das Künstlerische im Forschen selbst, nicht als eine systemische Grenze versteht. Die Romanistin Borsò liefert für das Argument einer Filmwissenschaft als Ethik eine Prämisse, indem sie Ethik an die Ästhetik koppelt:

> Tatsächlich meint Ethos eine selbstreflexive Geste. Sie impliziert eine Analyse der eigenen Positionierungen zur Welt und zu den Anderen wie auch eine Reflexion über die Formen, die Wahrnehmungen mediatisieren. Die Frage der Ethik betrifft also die Art und Weise, in der Subjekte ihr Verhältnis zur Welt und zu den Anderen verhandeln und eine Verantwortung gegenüber diesem Handeln übernehmen. […] Deshalb ist Ethik eine Optik, nicht verstanden im Sinne eines stärkeren Sehens, sondern als ein Sehen ohne das Vermögen der synoptischen und totalisierenden Objektivation.[85]

83 Donna Haraway: «Situiertes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive». In: Susanne Bauer / Torsten Heinemann / Thomas Lemke (Hrsg.): *Science and Technology Studies. Klassische Positionen und aktuelle Perspektiven*. Berlin 2017, S. 369–406.

84 Alkin 2019, S. 55 ff.

85 Vittoria Borsò: «Die Exteriorität des Blickes oder die Ethik der Rahmenverschiebung (Calvino, Lévinas)». In: Claudia Öhlschläger (Hrsg.): *Narration und Ethik*. München 2009, S. 127–144, hier S. 128 ff. Siehe auch Timo Skrandies: «Zur Aktualität Goyas: Medialität, Materialität und postkoloniale Ästhetik». In: Ursula Hennigfeld (Hrsg.): *Goya im Dialog der Medien, Kulturen und Disziplinen*. Freiburg im Breisgau 2013, S. 35–56.

Es gilt[86], Optiken zu wählen, die als filmwissenschaftliche Ethik die Wirkweisen des Rassismus zur Schaffung nekropolitischer Dynamiken und Landschaften des Todes sichtbar werden lassen. Die Filmanalyse jener Momente der Ermordung, jener Technologien des Tötens führt uns dann zu den auch unscheinbaren Mechanismen: Mechanismen, die die Erzeugung von «nacktem Leben»[87] ermöglichen. Selbst als dieses «nackte Leben» als gefrorener, toter Körper in das Wasser und damit ins Verschwinden stürzt, fühlt das *Weißsein* keine Ruhe, ruft ihm noch seinen Vorwurf, die nötige Struktur des Menschseins nicht erfüllen zu können, hinterher. Vielleicht ist das *Weißsein* selbst im reinigenden Ritual der Auslöschung der Anderen nicht beruhigt, weil das Privileg des Unsichtbarwerdens zu teilen (im Wasser verschwinden), diese Struktur mehr stört als alles andere: eine aporetisch-zerstörerische Dynamik des *Weißseins*, der sich mit der analytischen Ethik im Sinne einer filmwissenschaftlichen Sichtbarmachung der Nekropolitik epistemologisches Potenzial entgegensetzen lässt.

Literatur

Agamben, Giorgio: *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Frankfurt am Main 2002

Alkin, Ömer: «‹Ist das Gerede um den deutsch-türkischen Film postkolonial?› – Zum Status des deutsch-türkischen Migrationskinos, seiner wissenschaftlichen Bewertung und den ‹verstummten› türkischen Emigrationsfilmen». In: Philipp Blum / Monika Weiß (Hrsg.): *An- und Aussichten. Dokumentation des 26. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums*. Marburg 2016, S. 59–77

Alkin, Ömer: «Postmigrant Media Futures». In: *NECSUS_European Journal of Media Studies* 10, 2021, S. 113–120

Alkin, Ömer: *Die visuelle Kultur der Migration. Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos*. Bielefeld 2019

Althoff, Tim: «‹Es ist ein Tabu›: Viele Corona-Patienten mit Migrationshintergrund – Wielers Aussage lässt tief blicken». In: *Merkur*, 8.3.2021: www.merkur.de: https://is.gd/jUVi6l (15.05.2023)

Amesberger, Helga / Halbmayr, Brigitte: *Das Privileg der Unsichtbarkeit. Rassismus unter dem Blickwinkel von Weißsein und Dominanzkultur*. Wien 2008

Balke, Friedrich: «Sichtbarmachung». In: Christina Bartz / Ludwig Jäger / Marcus Krause et al. (Hrsg.): *Handbuch der Mediologie. Signaturen des Medialen*. München 2012, S. 253–264

Balke, Friedrich: *Figuren der Souveränität*. Paderborn 2009

Barad, Karen: *Agentieller Realismus*. Berlin 2012

Barrett, Estelle / Bolt, Barbara (Hrsg.): *Carnal knowledge. Towards a ‹new materialism› through the arts*. London 2019

Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt am Main 2009

Bee, Julia / Egert, Gerko (Hrsg.): *Experimente lernen, Techniken tauschen. Ein spekulatives Handbuch*. Weimar, Berlin 2020

86 Sofern wir dazu überhaupt in die *Lage* (Kittler) kommen. Siehe erneut Skrandies 2014.

87 Giorgio Agamben: *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Frankfurt am Main 2002.

Bellour, Raymond: «Wie man mit Daniel Stern das Kino besser fühlen/denken kann». In: Martin Arnold / Ludwig Nagl (Hrsg.): *Film Denken*. Wien 2004, S. 213–235

Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt am Main 2003, S. 36

Bennett, Jane: *Vibrant matter. A political ecology of things*. Durham, London 2010

Bergermann, Ulrike / Heidenreich, Nanna: «Embedded Wissenschaft. Universalität und Partikularität in post_kolonialer Medientheorie». In: Ulrike Bergermann / Nanna Heidenreich (Hrsg.): *total. – Universalismus und Partikularismus in post-kolonialer Medientheorie*. Bielefeld 2015, S. 9–46

Bhabha, Homi K. / Bronfen, Elisabeth/ Schiffmann, Michael / Freudl, Jürgen: *Die Verortung der Kultur*. Tübingen 2000, S. 149–195

Binotto, Johannes: «Ideologiekritik und/als analyse textuelle». In: Malte Hagener / Volker Pantenburg (Hrsg.): *Handbuch Filmanalyse*. Wiesbaden 2020, S. 291–308.

Boehm, Gottfried: «24. Kunstwissenschaft (Bildkritik)». In: Ludwig Jäger / Samuel Weber / Werner Holly et al. (Hrsg.): *Sprache – Kultur – Kommunikation*. Berlin, Boston 2016, S. 244–259

Borsò, Vittoria: «Die Exteriorität des Blickes oder die Ethik der Rahmenverschiebung (Calvino, Lévinas)». In: Claudia Öhlschläger (Hrsg.): *Narration und Ethik*. München 2009, S. 127–144, S. 128ff

Braidotti, Rosi: «Biomacht und Nekro-Politik. Überlegungen zu einer Ethik der Nachhaltigkeit». In: *Springerin* 18/2, 2007, S. 18–23

Burns, Rob: «From two worlds to a third space: stereotypy and hybridity in Turkish-German cinema». In: Gökçen Karanfil / Serkan Şavk (Hrsg.): *Imaginaries Out of Place: Cinema, Transnationalism and Turkey*. Newcastle 2013, S. 56–88

Butler, Judith: *Gefährdetes Leben. Politische Essays*. Frankfurt am Main 2005

Castro Varela, María do Mar / Mecheril, Paul: «2. Grenze und Bewegung. Migrationswissenschaftliche Klärungen». In: Paul Mecheril / María do Mar Castro Varela / Inci Dirim et al. (Hrsg.): *Bachelor | Master: Migrationspädagogik*. Weinheim, Basel 2010, S. 23–53

Chow, Rey: «Ideo-Grafien. Ethnische Stereotype und stereotyper Logozentrismus». In: Ulrike Bergermann / Nanna Heidenreich (Hrsg.): *total. – Universalismus und Partikularismus in post_kolonialer Medientheorie*. Bielefeld 2015, S. 71–90

Denzin, Norman K.: «Rassendarstellungen auf der Leinwand». In: Rainer Winter / Elisabeth Niederer (Hrsg.): *Ethnographie, Kino und Interpretation – die performative Wende der Sozialwissenschaften. Der Norman-K.-Denzin-Reader*. Bielefeld 2008, S. 239–270

Duruel Erkılıç, Senem / Erkılıç, Hakan: «The Black Humor World of Migrants Caught between Two Cultures: Space, Identity and Belonging in Tunç Okan's Cinema». In: Gökçen Karanfil / Serkan Şavk (Hrsg.): *Imaginaries Out of Place: Cinema, Transnationalism and Turkey*. Newcastle 2013, S. 109–131

Dyer, Richard: «The Matter of Whiteness». In: Paula S. Rothenberg (Hrsg.): *White Privilege. Essential Readings on the Other Side of Racism*. New York 2005, S. 9–15

Eggers, Maureen M.: *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weisssseinsforschung in Deutschland*. Münster 2005

El-Tayeb, Fatima: *Undeutsch. Die Konstruktion des Anderen in der postmigrantischen Gesellschaft*. Bielefeld 2016

Foroutan, Naika: *Die postmigrantische Gesellschaft. Ein Versprechen der pluralen Demokratie*. Bielefeld 2021

Foucault, Michel: *In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France (1975–76)*. Frankfurt am Main 1999

Friese, Heidrun: «‹Postmigrantische› Gesellschaften. Anmerkungen zur Dekonstruktion eines Begriffs». In: Ömer Alkin / Lena Geuer (Hrsg.): *Postkolonialismus und Postmigration*. Münster 2022, S. 119–152
Gesellschaft für Medienwissenschaft: «X | Kein Lagebericht». In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 26, 2022
Gržinić, Marina: «What is the Aesthetics of Necropolitics?». In: Natasha Lushetich (Hrsg.): *The Aesthetics of Necropolitics*. London, New York 2018, S. 17–36
Hagener, Malte / Hediger, Vinzenz / Strohmaier, Alena (Hrsg.): *The State of Post-Cinema. Tracing the Moving Image in the Age of Digital Dissemination*. London 2016
Hagener, Malte / Pantenburg, Volker: «Die Lenkung der Aufmerksamkeit Einleitung zu Sektion 2: Filmanalytische Ansätze». In: Malte Hagener / Volker Pantenburg (Hrsg.): *Handbuch Filmanalyse*. Wiesbaden 2020, S. 191–194
Haraway, Donna: «Situiertes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive». In: Susanne Bauer / Torsten Heinemann / Thomas Lemke (Hrsg.): *Science and Technology Studies. Klassische Positionen und aktuelle Perspektiven*. Berlin 2017, S. 369–406
Haritaworn, Jin: «Riskante Migrant*innen und schützenswerte Bürger*innen die Transformation der Sicherheit in der Konjunktur von Pandemie und Protest». In: *Behemoth. A Journal on Civilisation* 14, 2021, S. 25–46
Kappelhoff, Hermann: *Kognition und Reflexion. Zur Theorie filmischen Denkens*. Berlin 2018
Karpf, Ernst / Kiesel, Doron / Visarius, Karsten (Hrsg.): *«Getürkte Bilder». Zur Inszenierung von Fremden im Film*. Marburg 1995
Koch, Gertrud: *Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle Konstruktionen des Judentums*. Frankfurt am Main 1992
Kohlenberger, Judith / Weigl, Marion / Gaiswinkler, Sylvia / Buber-Ennser, Isabella / Rengs, Bernhard: *COVID-19 und Migrationshintergrund Erreichbarkeit, Umgang mit Maßnahmen und sozioökonomische Herausforderungen von Migrant/inn/en und Geflüchteten*. Wien 2021: wu.ac.at: https://is.gd/i1d4T6 (10.06.2023)
Latour, Bruno: *Existenzweisen. Eine Anthropologie der Modernen*. Berlin 2014
Lemke, Thomas: *Biopolitik zur Einführung*. Hamburg 2007, S. 47–70
Lévinas, Emanuel: *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*. Freiburg, München 1998
Luxembourgeus, Tayfun: *Eşeğin Oğlu. Tunç Okan ile Sinemasi, Yaşami ve Hayatin Anlami Üzerine Bir Söyleşi*. Istanbul 2020
Mbembe, Achille: «Nekropolitik». In: Marianne Pieper et al. (Hrsg.): *Biopolitik – in der Debatte*. Wiesbaden 2011
Mecheril, Paul (Hrsg.): *Migrationsforschung als Kritik? Spielräume kritischer Migrationsforschung*. Wiesbaden 2013
Mecheril, Paul: «Wirklichkeit schaffen: Integration als Dispositiv Essay». In: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 61, 2011, S. 49–54
Mitchell, W. J. T.: *Seeing through race*. Cambridge, London 2012
Mitchell, W. J. T.: «Lebende Farbe. Rassialisierung und Animation in Spike Lees Bamboozled (2000)». In: Ömer Alkin (Hrsg.): *Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext*. Wiesbaden 2017, S. 169–188
Pieper, Marianne (Hrsg.): *Gouvernementalität. Ein sozialwissenschaftliches Konzept in Anschluss an Foucault*. Frankfurt am Main, New York 2003
Rancière, Jacques: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Berlin 2008
Santos, Boaventura de Sousa: *Epistemologien des Südens. Gegen die Hegemonie des westlichen Denkens*. Münster 2018, S. 141
Schaffer, Johanna: *Ambivalenzen der Sicht-*

barkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung. Bielefeld 2008
Skrandies, Timo: «Mediale Gouvernementalität». In: Vittoria Borsò (Hrsg.): *Wissen und Leben – Wissen für das Leben. Herausforderungen einer affirmativen Biopolitik*. Bielefeld 2014, S. 281–304
Skrandies, Timo: «Zur Aktualität Goyas: Medialität, Materialität und postkoloniale Ästhetik». In: Ursula Hennigfeld (Hrsg.): *Goya im Dialog der Medien, Kulturen und Disziplinen*. Freiburg im Breisgau 2013, S. 35–56
Slugan, Mario: «Film studies and the experimental method». In: *NECSUS_European Journal of Media Studies* 9, 2020, S. 203–224
Stender, Wolfram: *Rassismuskritik. Eine Einführung*. Stuttgart 2023
Stern, Daniel N.: *Forms of Vitality: Exploring Dynamic Experience in Psychology, the Arts, Psychotherapy, and Development*. Oxford 2010
Sumba, Eric O.: «Necropolitics at large: pandemic politics and the coloniality of the global access gap». In: *Critical Studies on Security* 9, 2021, S. 48–52
Topal, Çağatay: «Necropolitical Surveillance: Immigrants from Turkey in Germany». In: Patricia T. Clough / Craig Willse (Hrsg.): *Beyond biopolitics. Essays on the governance of life and death*. Durham 2011, S. 238–257
Waldenfels, Bernhard: «Ordnungen des Sichtbaren». In: Gottfried Boehm (Hrsg.): *Was ist ein Bild?*. München 2001, S. 233–252
Wendler, André: «Den kinematografischen Akteuren folgen». In: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, 2013, S. 167–181
Yildiz, Erol: «Vom Postkolonialen zum Postmigrantischen. Eine neue Topografie des Möglichen». In: Ömer Alkın / Lena Geuer (Hrsg.): *Postkolonialismus und Postmigration*. Münster 2022, S. 71–94
Žižek, Slavoj: «Das präsubjektive Phänomen». In: Claudia Blümle / Anne v. d. Heiden (Hrsg.): *Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie*. Berlin 2005, S. 65–78

Audiovisuelle Medien

Asbest, Regie: Khodr Ramadan. D 2022
Get Out, Regie: Jordan Peele. USA 2017
Gurbet Is a Home Now / Die Fremde ist jetzt ein Heim, Regie: Pınar Öğrenci, D 2021
Otobüs, Regie: Tunç Okan. SE, TR 1976

Internetseiten

www.pinarogrenci.com (15.04.2023)

Abbildungen

Abb. 1–3: Gurbet is a home now (2021), Pınar Öğrenci
Abb. 4–5: Otobüs (TR 1976), Tunç Okan

Julia Bee

«Toxic Air is a Monument to Slavery»
Umweltrassismus und Filmaktivismus in Martírio (BRA 2016) und bei *Forensic Architecture*

Colonialism is itself a form of
anthropogenic climate change[1]

Die Klimakatastrophe, die Vermüllungs- und die Biodiversitätskatastrophe – auch als Drillingskatastrophe bezeichnet – betreffen Länder und Kulturen des globalen Südens mehr als jene des Nordens, die bekanntlich am meisten dazu beitragen, die Katastrophen verursacht zu haben und die sie weiterhin nahezu ungebremst geschehen lassen. Zeitgenössische Filme beschäftigen sich mit diesem Zusammenhang von Klimakatastrophe und Kolonialismus und zeigen, wie Rassismus und umweltliche Gewalt verbunden sind.

In diesem Beitrag möchte ich anhand von zwei filmischen und medialen Beispielen und konkreten Schauplätzen exemplarisch zeigen, wie environmentale Gewalt und Rassismus verbunden sind. Mit environmentaler Gewalt beziehe ich mich auf Diskurse um Umweltrassismus (United Church of Christ Commission

1 Kyle Whyte: «Too late for indigenous climate change justice: Ecological and relational tipping points». In: *WIREs Climate Change* 11, e 603, 2019, S. 5. Übersetzt: «Kolonialismus ist selbst eine Form des anthropogenen Klimawandels.»

for Racial Justice 1987; Ituen/Tatu Hey 2021)[2], *slow violence*[3] und die Produktion «toxischer [Orte]»[4] einerseits und auf Theorien einer umweltlichen Macht von Foucault[5], und Massumi[6] andererseits. Beide legen Theorien darüber vor, wie Macht über die Regulation von Umweltbedingungen regiert.[7] Die Auseinandersetzung mit Biopolitik[8] legt den Fokus auf die Herstellung von Räumen, in denen umweltliche Gewalt und umweltlich agierende Machtformen ineinandergreifen.[9] Rassis-

2 Benjamin Chavis führte diesen Begriff 1982 ein und beschreibt damit Diskriminierung in der Umweltplanung, das Aussetzen von Communities of Color gegenüber Umweltverschmutzung und -gefahren, sowie das Entsorgen toxischer Stoffe in Umgebungen, die von Schwarzen Gruppen bewohnt werden. Benjamin Chavis: «Preface». In: Robert D. Bullard (Hrsg.): *Unequal Protection: Environmental Justice and Communities of Color*. San Francisco 1994, S. xi-xii.
Ryan Holifield problematisiert eine einheitliche Verwendung des Begriffs für alle Kontexte und schlägt regionale Erweiterungen vor. Der Begriff muss auch für die vorliegenden Beispiele erweitert werden. Ryan Holifield: «Defining Environmental Justice and Environmental Racism». In: *Urban Geography* 22, 2001, S. 78–90.

3 Rob Nixon: *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge, Massachusetts, London 2011. Übersetzt: «Langsame Gewalt».

4 Thom Davies: «Slow Violence and Toxic Geographies: ‹Out of Sight› to Whom?». In: *Politics and Space* 40, 2019. Davies spricht dabei auch von toxischen Geographien. Traci Voyles bezeichnet dies als *wastelanding*: «The wasteland is the ‹other› through which the treadmill of production is constituted. In this way, just as civilization has been constituted on and through savagery, environmental privilege is made out of the discursive process of rendering a space marginal, worthless, and pollutable. This produces a strong relationality between environmental injustice and environmental privilege as mutually constituted phenomena. […] I call this process wastelanding.» Traci Brynne Voyles: *Wastelanding. Legacies of Uranium Mining in Navajo Country*. Minneapolis 2015, S. 9. Übersetzt: «Das Abfallland ist das ‹Andere›, durch das das Laufband der Produktion hergestellt wird. So wie Zivilisation auf und durch Wildheit [sic] errichtet wurde, wird umweltliches Privileg durch den diskursiven Prozess der Herstellung eines Raums als marginal, wertlos und verschmutzbar hervorgebracht. Dies produziert eine starke Relationalität zwischen Umweltungerechtigkeit und Umweltprivileg als zwei sich gegenseitige konstituierende Phänomene […]. Diesen Prozess nenne ich Abfalllandherstellung.»

5 Michel Foucault: *Geschichte der Gouvernementalität I. Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Vorlesung am Colleges de France 1977/1978*. Frankfurt a. M. 2006a, S. 40–41.

6 Brian Massumi: «National Enterprise Emergency. Steps toward an Ecology of Powers». In: *Theory, Culture & Society* 26, 2009, S. 153–185.

7 Massumi baut auf der von Foucault konzeptualisierten Serie von Machtformen auf (anstatt etwa ihre historische lineare Abfolge) (2006a, S. 22) und nennt dies *Ecologies of Power*. Er versteht Macht als Zusammenspiel von Mächten, die in der Konstitution von Leben ansetzen oder dies nicht nur regulieren. Da sich zeitgenössische Machtformen auf die Produktion von Seinsweisen bzw. auf das Werden selbst richten, nennt er sie *Ontopower*, eine Macht, die noch unterhalb der Biopolitik ansetzt und Entstehungsverhältnisse reguliert. Brian Massumi: *Ontopower. War, Powers, and the State of Perception*. Durham 2015.

8 Michel Foucault: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*. Frankfurt a. M. 1983; *Geschichte der Gouvernementalität I. Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Vorlesung am Colleges de France 1977/1978*. Frankfurt a. M. 2006a; *Die Geburt der Biopolitik. Geschichte der Gouvernementalität 2. Vorlesung am Collège de France 1878–1979*. Frankfurt a. M. 2006b.

9 Foucault beschreibt dabei Biopolitik als Weise, Zäsuren in der Bevölkerung vorzunehmen. Mi-

mus, Kolonialismus und Klimakatastrophe möchte ich so mithilfe zweier Beispiele zusammen denken.[10] Beide Medien- und Filmprojekte dokumentieren Räume und Zonen, in denen Bevölkerungen reguliert und zugleich im Sinne der Souveränitätsmacht «sterben [ge*macht*]»[11] werden. Sie verstehen sich als politische Akteur:innen, die umweltliche Gewalt, die aus Strukturen heraus und in ihren Folgen rassistisch agiert, dokumentieren, um sie sichtbar und anklagbar zu machen.[12]

Martírio[13] und If Toxic Air is a Monument to Slavery, How Can we Take it Down?[14] betreffen sehr unterschiedliche regionale Kontexte. In beiden sind jedoch Formen der umweltlichen Gewalt mit Kolonialismus verbunden. Rassismus wirkt dabei strukturell und im wörtlichen Sinne toxisch.[15] Ohne die medialen Differenzen beider filmischer Medien – eines forensischen Medienprojekts mit dokumentarischem Filmmaterial[16] und eines Dokumentarfilms – einebnen zu wollen, geht es mir darum, mit welchen (kollaborativen und ästhetischen) Mitteln filmische Medien environmentaler Gewalt begegnen bzw. wie sie jene Protagonist:innen und Maßnahmen dokumentieren, die sich – oft über Generationen – dagegen wehren, vergiftet, verdrängt und verschleppt zu werden.

Slow Violence und umweltliche Gewalt

Unter dem Begriff *Environmental Racism* bzw. *Environmental Justice* sind in den USA schon länger Debatten um toxische Regierungsweisen bekannt, dazu zählen Atomanlagen und -versuche, der Kampf um Zugang zu unverseuchtem Trinkwas-

chel Foucault: *Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France 1975–76*. Frankfurt a. M. 2001, S. 301, 305.

10 Whyte 2019; Kathryn Yusoff: *A Billion Black Anthropocenes or None*. Minneapolis 2019.

11 Foucault 1983, S. 134.

12 Bisher verfügen nur wenige Länder über eine Gesetzgebung zu Umweltverbrechen wie *Ecocides*, daher ist ein konzeptuelles Verständnis von umweltlich agierenden Macht- und Gewaltformen sehr wichtig. Environmental Justice-Bewegungen fordern die Beteiligung betroffener Gruppen auf allen Ebenen: «Environmental Justice demands the right to participate as equal partners at every level of decision-making, including needs assessment, planning, implementation, enforcement and evaluation.» Principles of Environmental Justice, 7. Greenaction for Health & Environmental Justice, greenaction.org: https://is.gd/L5ej75 (18.12.2021). Übersetzt: «Umweltgerechtigkeit fordert das Recht auf allen Entscheidungsebenen zu partizipieren, inklusive Bedarfsanalyse, Planung, Implementierung, Durchführung und Auswertung.»

13 Martírio, Regie: Vincent Carelli / Tatiana Almeida / Ernesto de Carvalho, BRA 2016.

14 If Toxic Air is a Monument to Slavery, How Can we Take it Down?, F 2021.

15 Davies 2019.

16 Das Projekt mit dem Titel *Environmental Racism in Death Valley, Louisiana* ist eine mediale Dokumentation (Karten, Visualisierungen, Rekonstruktionen, Modelle), ein Bericht sowie ein Film mit dem Titel If toxic air is a monument to slavery, how do we take it down?, der die meisten Materialien noch einmal aufbereitet, die das Projekt über die Website zur Verfügung stellt, siehe dazu die Projektwebsite: forensic-architecture.org: https://is.gd/WAi3sI (18.12.2021).

ser, zu giftfreier Ernährung und zu weitgehend emissionsarmer Luft. Ich nehme hier einen strukturellen und systemischen Blickwinkel ein, der nicht allein auf einzelne Übertretungen von Unternehmen fokussiert, sondern die strukturelle Dimension der umweltlichen Gewalt betrachtet, die sich gegen jene Gruppen richtet, die bereits historisch Opfer von (Siedler-)Kolonialismus und Extraktivismus[17] waren: Schwarze und Indigene Bevölkerungen.[18] Dokumentarfilme wie Die Erdzerstörer[19] zeigen etwa die strukturelle Dimension des Industriekapitalismus sehr plastisch anhand des Aufstiegs von Atomkraft, massenhaftem Autofahren und dem Ausbau von industrieller Landwirtschaft (Agroindustrie). Der Aufstieg des Industriekapitalismus wird dabei jedoch selten im Zusammenhang mit Kolonialismus dargestellt.[20]

Einzelne Fälle von umweltlicher Gewalt, wie die Wasserverseuchung in der Stadt Flint, sind u. a. durch Michael Moores Film Fahrenheit 11/9[21] und Proteste aus der Zivilgesellschaft überregional bekannt geworden. Die Verseuchung von Trinkwasser u. a. durch Blei aus dem Flint River betrifft überwiegend verarmte und Schwarze Personen und ist – auch durch die private Umstellung der Wasserversorgung der republikanischen Stadtregierung – ein Paradefall von Umweltrassismus. Das Sterben-Machen bzw. Krankmachen oder Krankwerdenlassen zeichnet dabei eine bestimmte Regierungsweise aus, die eine Zäsur in der Bevölkerung einzieht.[22] Strukturelle und infrastrukturelle Gewalt sind damit oft weitgehend verbunden. So beschreiben Patrisse Khan-Cullers und asha bandele in *When they Call You a Terrorist. A Black Lives Matter Memoire*[23], dass sich kaum vernünftige Versorgungssituationen in vielen überwiegend von Afroamerikaner:innen der Arbeitendenklasse bewohnten Vierteln von Städten in den USA finden lassen, die etwa eine gesündere Ernährung, den Anschluss an Nahverkehr, Spielplätzen oder Bildung ermöglichen.[24] Auch die US-amerikanische Fotografin LaToya Ruby Fra-

17 Sandro Mezzadra / Brett Neilson: «On the Multiple Frontiers of Extraction: Excavating Contemporary Capitalism». In: *Cultural Studies* 31, 2017, S. 185–204.

18 Ich gehe hier von politischen Selbstbezeichnungen aus, die daher auch kapitalisiert werden.

19 Die Erdzerstörer, Regie: Jean-Robert Viallet, F 2019.

20 Yusoff 2019; Jason Moore: «The Capitalocene, Part I: On the Nature and Origins of Our Ecological Crisis«. In: The Journal of Peasant Studies 44, 2017, S. 594–630; Jason Moore: «The Capitalocene, Part II: Accumulation by Appropriation and the Centrality of Unpaid Work/Energy». In: The Journal of Peasant Studies 45, 2018, S. 237–279.

21 Fahrenheit 11/9, Regie: Michael Moore, USA 2018.

22 Foucault 2011, S. 301, 305.

23 Patrisse Khan-Cullers /asha bandele: *When they Call You a Terrorist. A Black Lives Matter Memoire.* New York 2017, S. 11.

24 Oder die Anbindung an gesellschaftliche Institutionen und andere Stadtteile. Dieses weitere Machtfeld von Zugang und Infrastruktur ist häufig beschrieben worden, z. B. in Termini von Mobilitätsgerechtigkeit von Mimi Sheller oder als *Transport Divide*. Vgl. Mimi Sheller: *Mobility Justice. The Politics of Movement in An Age of Extremes*. New York 2018.

zier dokumentiert seit Jahren Umweltrassismus in ihrer Heimatstadt Braddock, indem sie ausgehend von Fotografien ihrer Familie Folgen von industrieller Vergiftung aufzeigt.

Es wurde schon häufiger beschrieben, dass sich ökologische Katastrophen häufig mit rassistischen Strukturen verbinden, diese verstärken oder zum Repertoire der rassistischen Regierungsweisen gehören. So beschreibt John Protevi[25] den Wirbelsturm *Katrina* als eine ökologische und zugleich rassistische Katastrophe. Hier griffen schon vor dem eigentlichen ‹Ereignis› Versklavungshandel und Siedlerkolonialismus in die Landschaft ein und machten sie zu einem verwundeten Ort, der besonders anfällig für Katastrophen ist. Darüber hinaus wurde häufiger beschrieben, dass Starkwetterereignisse mit der Klimakatastrophe zunehmen, ja Teil ihrer sind, und besonders Landschaften treffen, die bereits durch Kolonialismus und Extraktivismus ausgebeutet werden.

Auch Spike Lee geht es mit der 255-minütigen Dokumentationsserie When the Levees Broke. A Requiem in Four Acts[26] um mehr als die Unterlassung und Unterversorgung nach dem Wirbelsturm, sondern um strukturelles Ineinandergreifen von rassistischer und umweltlicher Regulation und Kontrolle der Bevölkerung. Das Ereignis mit seinen spezifischen Folgen lässt sich somit – wie alle Ereignisse der Klimakatastrophe – als ein anthropogenes verstehen. Die Schwarze und verarmte Bevölkerung des Südens der USA war und ist besonders von den umweltlichen Katastrophen – Verlust von Wohnraum, mangelnder Unterbringung, mangelndem Katastrophenschutz und langfristiger Verseuchung der Region – betroffen. Auch Lee setzt dies, wie die beiden in diesem Beitrag analysierten Arbeiten in einen historischen Zusammenhang.[27]

Doch nicht alle umweltliche Gewalt ist so sichtbar und greifbar wie eine sogenannte Naturkatastrophe, die auch, folgen wir den obigen Ausführungen, schon Katrina nicht war. Um dies zu beschreiben, führte Rob Nixon[28] den Begriff *slow violence* in die Debatte ein.[29] Er beschreibt damit eine Phänomenologie der Ge-

25 John Protevi: *Political Affect. Connecting the Social and the Somatic*. Minneapolis, London 2009, S. 163–183.

26 When the Levees Broke. A Requiem in Four Acts, Regie: Spike Lee, USA 2006.

27 Für diese erweiterte Definition von *environment* und damit Räume von umweltlicher Gewalt siehe die Definition von Greenaction: «Where we live, work, play, learn and pray», für die 1991 vom The First National People of Color Environmental Leadership Summit Washington, D.C verabschiedeten «principles of environmental justice» siehe greenaction.org: https://is.gd/Jg9HKr

28 Nixon 2011, S. 2.

29 Er definiert den Begriff folgendermaßen: «By slow violence I mean a violence that occurs gradually and out of sight, a violence of delayed destruction that is dispersed across time and space, an attritional violence, that is typically not viewed as violence at all. Violence is customarily conceived an event or action that is immediate in time, explosive and spectacular in space, and as erupting into instant sensational visibility. We need, I believe, to engage a different kind of vi-

walt, die er als wenig «cinematographic»[30], also wenig «spektakulär»[31] (Übersetzung J. B.) beschreibt. Es wurde öfter bemerkt, dass für Nixon ein wesentliches Kriterium von *slow violence* seine zeitliche Ausdehnung und damit seine Unsichtbarkeit ist. Durch ihre zeitliche Ausdehnung, etwa die Vergiftung über mehrere Generationen, entzieht sich die langsame Gewalt der Berichterstattung und Verantwortlichkeiten bzw. begünstigt die Verschleierung dieser. Man kann diese auch als «Unsichtbarmachung»[32] verstehen. Thom Davies führt dagegen an, dass diese Unsichtbarkeit relativ zu verstehen sei: Die Betroffenen verfügen sehr wohl über Beobachtungen und Wissen und können so auch von *slow violence* Zeug:innenschaft ablegen.[33] Davies argumentiert zudem – und dies ist für die vorliegenden Filme zentral –, dass strukturelle Gewalt und *slow violence* miteinander verbunden sind, denn sie bauen auf vorhandenen diskriminierenden Strukturen auf und verstärken diese.[34] Sie operieren, so Davies weiter, immer auch als «epistemische Gewalt»[35], indem sie Unsichtbarkeit produzieren, anstatt anzunehmen, dass *slow violence* per se *für alle* unsichtbar bzw. unerfahrbar sei,[36] weswegen man auch mehr als optische Methoden ihrer Untersuchung und Dokumentation brauche.[37] Die Sichtbarkeit und Erfahrbarkeit spielt also epistemisch eine zentrale Rolle – damit berührt sie auch ästhetische und mediale Kategorien. Als Medium der Un/Sichtbarmachung[38] können filmische Medien hier intervenieren. Wie also adressieren dokumentarische, filmische Medien strukturelle Gewalt und *slow violence*, die auf Rassismus beruhen?

olence, a violence that is neither spectacular nor instantaneous, but rather incremental and accretive, its calamitous repercussions playing out across a range of temporal scales.» (Nixon 2011, S. 2). Übersetzt: «Mit dem Begriff *slow violence* meine ich eine Gewalt, die graduell erscheint und außerhalb der Sicht, eine Gewalt der verzögerten Zerstörung, die in Raum und Zeit weit verzweigt ist, eine aufreibende Gewalt, die üblicherweise nicht als Gewalt wahrgenommen wird. Gewalt wird normalerweise als eine in der Zeit unmittelbare Aktion oder als ein Ereignis verstanden, als explosiv und spektakulär im Raum, und sofort in spektakuläre sensationelle Sichtbarkeit ausbrechend. Wir müssen uns, wie ich glaube, mit einer anderen Form von Gewalt befassen. Einer Gewalt, die weder spektakulär noch unmittelbar ist, sondern eher schrittweise, und wachsend; ihre katastrophischen Auswirkungen spielen sich auf verschiedene zeitliche Stufen ab.»

30 Nixon 2011, S. 14.

31 Ebd.

32 Davies 2019.

33 Auch hier sei noch einmal auf die intergenerationelle und biografische fotografische Arbeit von LaToya Ruby Frazier verwiesen, etwa *The notion of family 2001–2014*, mein Dank an Magdalena Götz für den Hinweis.

34 Davies, S. 9.

35 Ebd., S. 13; Gayatri C. Spivak: *Can the subaltern speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*. Wien 2008, S. 42.

36 Davies, S. 3.

37 Ebd., S. 11.

38 Lena Stölzl / Vrääth Öhner (Hrsg.): *Sichtbar machen: Politiken des Dokumentarfilms*. Berlin 2017, S. 8.

Forensic Architecture

Das erste Beispiel betrachtet einen Ort, der auch für Davies paradigmatisch für die Verschränkung von struktureller, toxischer und epistemischer Gewalt ist: Die *Cancer Alley* in Louisiana ist bekannt für ihre Petrochemie entlang des Mississippi. Auf den drei Ebenen, die Davies für «toxische Geographien» wie *Cancer Alley* herausgestellt hat – strukturelle, epistemische und *slow violence* – arbeitet *Forensic Architecture*[39] gegen Unsichtbarkeit, macht die strukturelle Dimension sichtbar und vor allem die konkrete toxische Bedrohung durch Industrieemissionen aus der Petrochemie von ExxonMobil, Shell, Ergon, Mosaic, Formosa Plastics und anderen in *Cancer Alley*. Der Fall *Environmental Racism in Death Valley, Louisiana*[40] von *Forensic Architecture* benennt den Zusammenhang von Rassismus und Umweltrassismus schon im Titel der knapp 35-minütigen filmischen 3-D-Animation, auf die ich mich konzentrieren werde: If toxic air is a monument to slavery, how do we take it down?[41] So werden auch die Untersuchungen mit Filmaufnahmen eines Statuensturzes des Südstaatengenerals Lee eingeleitet.

Wie viele der Investigationen von *Forensic Architecture* versteht sich auch das Kontextprojekt des Films *Environmental Racism in Death Valley, Louisiana* als Unterstützung konkreter juristischer und politischer Maßnahmen und Schritte. Es ist als Vorbereitung einer Klage für ein Baumoratorium gedacht. Die Investigation wurde in Zusammenarbeit mit der zivilgesellschaftlichen Organisation RISE St. James produziert. Die gesammelte Evidenz soll zeigen, dass sich in der nun von der Petrochemie dominierten Region, der sogenannten *Cancer Alley*,[42] Gräber versklavter Menschen finden, die auf den ehemaligen Zuckerrohrplantagen bis weit ins 19. Jahrhundert hinein zu «Tode gearbeitet wurden», wie es in der Animation heißt. Diese Gräber können aufgrund bestimmter struktureller Merkmale und landschaftlicher Auffälligkeiten durch Musteranalyse und anhand historischer Karten lokalisiert werden. Sie sind inoffizielle Friedhöfe, auf

39 Mit verschiedenen interdisziplinären Projektteams arbeitet das seit 2012 am Goldsmith College angesiedelte Projekt *Forensic Architecture* unter der Leitung von Eyal Weizman mit forensischen Untersuchungs- und Dokumentationsmethoden überregional an Fällen von Umweltverbrechen, Gewalt gegen die Zivilgesellschaft, Folter, urbaner Kriegsführung, Push Backs und anderen Verbrechen.

40 *Forensic Architecture*: «Environmental Racism in Death Alley, Louisiana. Phase 1 Investigative Report». In: content.forensic-architecture.org: https://is.gd/xehnaw.

41 Ich konzentriere mich auf den Film in diesem Projekt, konsultiere aber auch das Material, welches zur Dokumentation auf der Website von *Forensic Architecture* gesammelt wird. Siehe auch die Medienauswahl, wie Karten, *heat maps*, eine Dokumentation der Ausbreitung der Industrieanlagen und Simulation der Versklavungsdispositive der Plantagenökonomie, die zum größten Teil auch Material des Films ist: forensic-architecture.org: https://is.gd/WAi3sI (25.8.2022).

42 Krebspassage oder Krebsallee, Name für den petrochemischen Korridor in Louisiana.

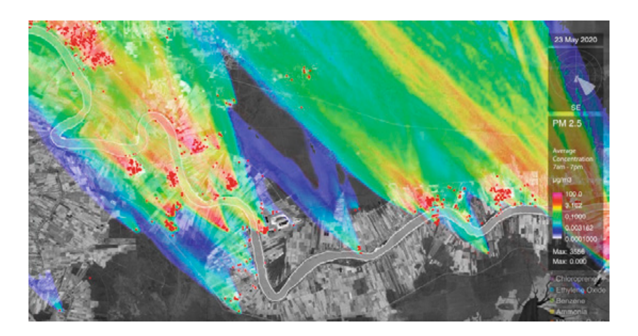
denen Versklavte ihre Angehörigen und Freund:innen hinter den Plantagen und häufig an Waldrändern begraben haben. Um die Unsichtbarmachung Schwarzer Geschichte und Nichterinnerung an Versklavung nicht noch einmal zu wiederholen, sollen diese fast vergessenen Friedhöfe dokumentiert und zukünftig ausgewiesen werden. Ein Anerkennen und Schutz dieser Orte kann den Ausbau der Petrochemiekonzerne begrenzen.

Forensic Architecture greift neben den Rekonstruktionen und 3-D-Modellen der ehemaligen Plantagen auf *optical gas imaging* zurück, um die verschiedenen durch Klima und Wind bedingten Ausbreitungswege der karzinogenen Abfallprodukte der Petrochemie zu visualisieren (Abb. 1). Bewohner:innen der angrenzenden Gemeinden können die verschiedenen Vergiftungserscheinungen vorheriger Generationen und ihre eigenen anführen sowie die Vergiftung von Pflanzen u. a. im eigenen Garten und Trinkwasser: «through the lens of the petrochemical plantation burial ground, Death Alley is revealed as a 300-year continuum of environmental racism».[43] Es geht also darum, zu zeigen, in welchem Kontinuum die toxische Gewalt steht: in jenem der Versklavung und Dehumanisierung, die auf eben jenem Raum über 300 Jahre lang stattgefunden hat.

In fünf Kapiteln analysiert *Forensic Architecture* die Vergiftung als Kontinuum der Versklavung Schwarzer Bevölkerungen in *Cancer Alley*. Dabei werden historische Karten gesichtet, topografische Auffälligkeiten abgeglichen, gasförmige Schadstoffausbreitung sichtbar gemacht und Interviews mit Betroffenen und Aktivist:innen montiert (Abb. 1–4). Auch Davies verweist darauf, dass Menschen in *Cancer Alley* als Zeug:innen und Betroffene über Evidenz für jahrzehntelange Vergiftungsprozesse verfügen. Davies schlägt daher vor, u. a. mit qualitativen Interviews zu arbeiten, um dieses Wissen zentral in Forschungsprojekte einzubeziehen. Durch die genaue Betrachtung historischer Dokumente, die Messung und Sichtbarmachung von Windrichtungen und Gasen sowie die topografische Oberflächenanalyse werden historische Kontinuitäten sichtbar, aber auch gegenwärtige aktive Vergiftungsprozesse. Die genaue Herleitung der Fakten versteht *Cancer Alley* als eine Ökologie aus Zuckerrohr, Fabriken und Ansiedlungen der Nachkommen ehemaliger versklavter Menschen.

Das Sichtbarmachen der Prozesse, die über längere Zeiträume wirken, operiert teils durch Aussagen Betroffener und Zeug:innen, teils durch Modelle und Animationen. Gerade die Windrichtungsmessung macht eine über das ganze Jahr in unterschiedlichen Stärken anhaltende Vergiftung durch mindestens sechs Schadstoffe wie Stickoxid oder Ammoniak sichtbar. Durch eine verschiedenfarbliche

43 Forensic Architecture: «Environmental Racism in Death Alley, Louisiana. Phase 1 Investigative Report», 2021, S. 79. Online unter: content.forensic-architecture.org: https://is.gd/xehnaw. Übersetzt: «Durch die Linse des petrochemischen Plantagen-Friedhofs wird die Todespassage [in Louisiana] als ein 300-jähriges Kontinuum von Umweltgewalt enthüllt.»









1–4 *Forensic Architecture*: Visualisierung toxischer Gase in der Cancer Alley, kooperative Forschung mit Aktivist:innen, historisierende Untersuchung durch Karten und Zeug:innenaussagen.

Markierung für die unterschiedlichen Emissionen wie Gelb, Rot, Violett, Grün werden die überschrittenen staatlichen und nationalen Grenzwerte sichtbar gemacht und so Evidenz produziert. Die gesammelten Beweise werden greifbar und vor allem: durch die zeitlich beschleunigte Animation der Ausbreitung der Gase in ihrem drastischen Ausmaß unmittelbar verstehbar, weil es dem eigenen Erleben von Landschaft eine neue, meist unsichtbare, hier eingefärbte Dimension hinzufügt: Luft. Die Toxizität der Schadstoffe in den jeweils gefärbten Gaswolken nimmt im Modell einen großen Teil des Himmels ein. Durch die Fast-Forward-Animation sehen wir die zeitliche Dimension der Exposition von Menschen und Landschaft deutlich. Nicht nur Land wird so als angeeignet gezeigt,[44] auch Luft, die zwar geatmet werden kann, aber zu Vergiftung führt: von «I can't breathe» zu «When we breathe, we feel like we are being wiped out», wie es die Anwohnerin Sharon Lavigne im Film beschreibt.[45] Nur im Zusammenspiel mit den Menschen, die in der Region leben und die in Interviews und während Protesten gezeigt werden, werden diese Abstraktionen jedoch auf konkrete Leben bzw. Tode übertragbar, z. B. von Geraldine Mayho, die für das Projekt interviewt wird und 2019 verstirbt. Die Montage führt die modellhafte Abstraktion und die Leben der Menschen wieder zusammen. Entsprechend wird im Voiceover auch von Vergiftungserscheinungen berichtet, die durch Bewohner:innen bezeugt werden, während die Simulationen die Ausbreitung von Luftschadstoffen zeigen und von der Luft- in eine Bodenperspektive wechseln, um die Draufsicht aufzulösen und schließlich in die abstrahierte Animation durch Überblendung in eines der tatsächlichen Häuser überzugehen. Zudem interpretieren die Anwohner:innen in der Berichterstattung die Geschehnisse wesentlich selbst, indem Videoaussagen in die Simulation collagiert werden.[46] So werden den modellhaften Abstraktionen immer wieder reale Orte und Aussagen direkt Beteiligter zur Seite gestellt.

Die filmische Collage aus Animationen, Interviews sowie rekonstruktiven Visualisierungen in If Toxic Air is a Monument to Slavery, How Do We Take It Down? (If Toxic Air), die die Forschungsergebnisse des Projekts zusammenführt, zeigt, wie Siedlungen wie *Welcome* oder *Lemannville* eingezingelt sind von Industrieunternehmen, deren Emissionen sie ausgesetzt sind. Die im Film collagierten dokumentarischen Methoden visualisieren deutlich, dass sich an Orten wie *Cancer Alley* Rassismus in strukturell ähnlicher, konkret aber in differenter Form fortsetzt: Wo früher Menschen auf Plantagen versklavt und zu Tode ge-

44 Max Liboiron: *Pollution is Colonialism*. Durham, London 2021.

45 If Toxic Air is a Monument to Slavery, How Can we Take it Down?, F 2021. TC 13:41. Übersetzt: «Ich kann nicht atmen»/ «Wenn wir atmen, haben wir das Gefühl ausgelöscht zu werden.» Das englische wiped out unterhält eine Nähe zu whipped, was ausgepeitscht werden bedeutet und so noch einmal die Kontinuität zu Versklavung durch diese historische Terrortechnik herstellt, die ebenfalls auf überindividuelle psychische und körperliche Auslöschung zielte.

46 Ich beziehe mich hier auf eine Sequenz von Minute 12:12–13:00.

arbeitet wurden (wie es in If Toxic Air heißt), siedelten sich in den letzten Jahrzehnten große Industriemagnate an, die durch toxische Abgase das Leben und die Gesundheit Schwarzer Bevölkerungen gefährden. Durch die im Film dargestellte Analyse von Wetterdaten und Windrichtungen kann nachgewiesen werden, dass diese Dauervergiftung environmental ist, sich also durch alle Lebensumstände an diesem Ort zieht. Typischerweise werden diese Vergiftungen von Boden, Luft, Wasser erst behoben, wenn nachgewiesen ist, dass Grenzwerte überschritten werden, Menschen erkranken – was hier massiv der Fall ist – und damit das Gesetz gebrochen wird. Um dies jedoch justiziabel zu machen, müssen sich Menschen organisieren und Öffentlichkeit herstellen, juristische Unterstützung organisieren, Verfahren anstrengen. *Forensic Architecture* stellt mediale Dokumente und Zeugnisse her, die strukturelle und andauernde Grenzüberschreitungen beweisen und sie vom Unsichtbaren in visuelle, auditive, haptische und kinetische Dokumente überführen und damit das Feld des Sinnlichen neu aufteilen (Rancière). D.h. Wissen faktisch und sinnlich aufbereiten, und somit Sichtbarkeit mit verschiedenen sensorischen Methoden herstellen.

Um eine andere Form der umweltlichen Gewalt geht es in der Dokumentation Martírio, der jedoch ebenso daran interessiert ist, verschiedene Gewaltformen zu dokumentieren, in diesem Fall gegen Indigene Gruppen in Brasilien.

Martírio (2016)

Martírio dokumentiert die Landkonflikte zwischen Agrounternehmen und Indigenen Gruppen in Mato Groso do Sul in Brasilien. Für Martírio, der im Vergleich zu If Toxic Air wesentlich weniger faktisch auftritt, wählen Vincent Carelli und Ernesto de Carvalho eine teils persönliche und subjektive Sicht, die auch früheres Bildmaterial von Carelli nochmals aufgreift. Auch sie verorten die aktuelle Landnahme in einem historischen, wenn auch nicht bruchlosen Kontinuum. *On-site*-Interviews und investigative Aufnahmen stehen im Vordergrund der wesentlich längeren, 2:42 Stunden langen essayistischen Dokumentation (Abb. 5–7). Produziert wurde der Film von *Vídeo nas Aldeias*, einer von Carelli 1987 gegründeten NGO, die auch Indigene Filme produziert.

Carelli und de Carvalho dokumentieren den Widerstand Indigener Gruppen gegen die Agroindustrie, sprich gegen monokulturell betriebene Plantagen in Mato Groso do Sul, einem der gewalttätigsten Schauplätze des Landraubs in den Amerikas mit einer der höchsten Mordraten Indigener Aktivist:innen in Brasilien.[47] Die Situation hat sich nach der Demarkierung der Schutzzonen Indigener

47 Conselho Indigenista Missionério: «Report: Gewalt gegen die Indigenen Völker Brasiliens. Daten von 2019», 2019, S. 2. Online unter: cimi.org.br: https://is.gd/E5j5cE.







5–7 Zeug:innenaussagen in MARTÌRIO. (BRA 2016)

Gebiete in den letzten 20 Jahren wesentlich verschlechtert. 1988 wurden Indigenen Gruppen in Brasilien Gebiete zugesprochen und diese demarkiert. Seit Jahren sind diese zunehmend bedroht: Gruppen werden zurückgedrängt, ihre Gebiete derart aufgeteilt und zerschnitten – u.a. durch Straßen und Plantagenanlagen –, dass sie nur noch an ihren Rändern existieren können.[48] Davi Kopenawa Yano-

48 Conselho Indigenista Missionário schreibt in seinem Jahresreport 2019: «dass 2019 in 16 der 19 darin aufgestellten Gewalt-Kategorien eine Zunahme der Fälle zu verzeichnen war, beson-

mami sagt dazu: «They [the white people] arrived in it [the land] as visitors. But they relentlessly devasted it and cut its image up into pieces, then shared them out among themselves.»[49]

Er beschreibt mit «cut its image» bildhaft den Komplex der Aufteilung und schrittweisen Aneignung sowie die psychokulturellen Folgen dieser Strategie, das nicht nur den materiellen, sondern auch den spirituellen Wald schneidet und zerteilt, also das Bild des Waldes *an sich*.[50]

Im Film wird dies durch eine Szene deutlich, die eine Gruppe zeigt, die an den Rand einer riesigen Soja oder Maisplantage verdrängt wird (Abb. 5–7). Martírio dokumentiert verschiedene Formen von Gewalt, wie Angriffe auf Kultur, auf Lebensweisen, aber auch auf konkrete Menschen – und auf die Lebenswelt, die untrennbar von der Ökologie ist. Dadurch werden Versorgungs- und Wirtschaftsräume, kulturelle Räume und religiöse Verbindungen angegriffen und verunmöglicht, die Gruppen zu ihrer Umgebung haben.

Die Betroffenen, u. a. die Guarani-Kaiowá, die in Paraguay und Brasilien leben, suchen zunehmend die Öffentlichkeit, u. a. mit der vom Film mitdokumentierten Aktion der friedlichen Präsenz im Parlament und den Indigenen Märschen, bei denen wiederholt Tausende auf die Straße gehen: für Landrechte und Respekt vor Indigenen Gebieten sowie gegen Diskriminierung, wie durch den Frauenprotest im August 2019 in Brasilia und den Protest gegen die Neuregelung der Landverteilung im August 2021 deutlich wird.

Agroindustrien sind auf dem (z. T. demarkierten) Territorium der Guarani-Kaiowá angesiedelt und breiten sich immer weiter aus. Die Regisseure dokumentieren mit ihrer Reise durch den durch den Anbau von Soja, Zuckerrohr, Weizen, Maniok und Reis geprägten Bundesstaat, wie Gruppen der Guarani-Kaiowá Gewalt und Vertreibung ausgesetzt werden.

Statt um Vergiftung wie in *Cancer Alley* geht es hier um eine anders gelagerte umweltliche Gewalt. Zwar gibt es immer wieder dokumentierte Vergiftungserscheinungen im Umfeld von Großplantagen, die extreme Pestizide einsetzen,[51] dies spielt jedoch in Martírio nicht die zentrale Rolle. Es ist vielmehr die Plan-

ders Besitzinvasion, illegale Ausbeutung von Ressourcen und Sachschäden.» Conselho Indigenista Missionário 2019, S. 1. Besitzinvasion nahm um 134% zu, insgesamt gab es eine Verdoppelung der Gewalt gegen Indigene Personen, davon 113 Morde und 20-mal Totschlag, wobei sich die Zahlen auf Brasilien insgesamt beziehen. Zu den erfassten Gewaltkategorien gehören auch «Gewalt durch Untätigkeit der Behörden», die insgesamt zu mehr Selbstmorden geführt haben könnten (133 Suizide in 2019).

49 Davi Kopenawa Yanomami / Bruce Albert: *The Falling Sky. Words of a Yanomami Shaman*. Cambridge, London 2013, S. 184 –185. Übersetzt: « Sie [die weißen Menschen] kamen [in dieses Land] als Besucher:innen. Aber sie haben es unbarmherzig zerstört, sein Bild in Stücke geschnitten und anschließend unter sich aufgeteilt.»

50 Vgl. auch Conselho Indigenista Missionário 2019, S. 1.

51 Human Rights Watch 2018.

tage als Ort der Produktion rassistischer Gewalt selbst, der diese zu einem Kernelement des anthropogenen Klimawandels macht.[52] Die umweltliche Gewalt, die von Plantagen ausgeht, ist nicht nur jene der Vergiftung, diese ist nur eine Folge, die die Guarani-Kaiowá bedrohen, mit umweltlicher Gewalt ist hier vielmehr das Zusammenspiel eines spezifisch durch Zersiedlung und Anbau besetzten Gebietes gemeint, welches nicht nur ökologische, sondern immer auch kulturelle, sinnstiftende Elemente bedroht. Vor dem Hintergrund Indigener Landkämpfe ist umweltliche Gewalt eine, die Kultur und Sozialität sowie das konkrete Leben der Menschen kurz, mittel- und langfristig bedroht, ja auf diese zielt.

Umweltliche Gewalt tritt in Martírio zeitlich kondensiert *und* über Generationen auf. Denn einerseits werden in den Landkämpfen konkret Menschen, besonders Aktivist:innen, bedroht und, wie 2012 der Aktivist und Indigene Leader Nísio Gomes, umgebracht,[53] andererseits zielen der Terror und die Verdrängung auf die Unterbrechung kultureller Genealogien, die aufs Engste mit der Ökologie der Binnenland-Feuchtgebiete in der Region verbunden sind.

Martírio dokumentiert also nicht nur langsame oder unsichtbare, sondern auch direkte physische Gewalt: Menschen verschwinden und werden neben Bundesstraßen wieder entdeckt, die Indigene Territorien durchziehen. Dort werden sie abgelegt, um zu simulieren, dass sie überfahren worden sind. Selten werden diese Fälle aufgeklärt. Diese Tötungen und ihre Inszenierungen sind als eine Form des Terrorismus beschreibbar, also als Botschaft und Strategie der Einschüchterung gegen Indigene Gruppen und deren Unterstützer:innen. Straßen sowie die Grenzziehungen an den Plantagengrenzen sind dabei nicht nur Schauplätze, sondern selbst effektive Machtformen, die das Territorium der Kaowà Guarani durchtrennen.

Die eruptive Gewalt, die als Terror gegen jene zu verstehen ist, die für ihre demarkierten Territorien eintreten, und das Vernichten von Lebenswelten, Kultur und Kosmologie, greifen ineinander. Mit Foucault kann man diese Gleichzeitigkeit von Gewaltformen vor dem Hintergrund der Serialität von Mächten verstehen: Territorialmacht, hier aus dem Kolonialismus stammend, Biopolitik als Regulation und Kontrolle von Bevölkerungen und umweltliche Gewalt als auf konkrete Körper, aber auch auf Lebenswelten, Kulturen und Ökosysteme gerichtet, greifen so ineinander. Lebensräume werden schrittweise und zunehmend über die letzten Jahre zerstört. So dokumentiert CIMI 2019 einen signifikanten Anstieg von Übertretungen, illegalem Raubbau und Angriffen bis hin zu Tötungen. Auch lässt sich hier, wie bei If Toxic Air, mit Davies von einem Ineinander-

52 Donna Haraway / Anna Tsing: «Reflections on the Plantationocene. A Conversation with Donna Haraway and Anna Tsing». In *Edgeeffects*, 2019. Online unter: edgeeffects.net: https://is.gd/gvKQOa.

53 Illegale Übertretungen nicht nur durch Landwirtschaft, sondern auch durch Minen, führen häufig zu Gewalttaten wie den Mord an Emyra Waiãpi 2018 durch illegale Goldschürfer:innen.

greifen von epistemischer und struktureller Gewalt, sowie *slow violence* sprechen. Umweltliche Gewalt wird hier als eine Kombination aus *slow* und ‹*fast*› *violence* beschreibbar. Mit Brian Massumi lässt sich im Anschluss an Deleuze und Foucault von dieser Macht- und Gewaltform als einer «Ökologie der Mächte»[54] sprechen, die auch – etwa durch den auf Indigene Gruppen und Aktivist:innen gerichteten Terrorismus – auf die Affekte der Betroffenen, auf die Produktion von Angst und Verzweiflung, die Vernichtung von Hoffnung auf Zukunft (sowie von Vergangenheit, in Form der Angriffe auf Orte der Vorfahren) zielt. Dies wird auch im Titel MARTÍRIO deutlich, der nicht nur die Strukturen, sondern auch die Produktion von Affekten thematisiert.

Die Herangehensweise des Films thematisiert vor allem Widerstandsformen gegen diese Macht- und Gewaltformen. Gruppen, die z. T. an die Ränder von Plantagen gedrängt und regelmäßig gewalttätigen Übergriffen von privaten Sicherheitskräften ausgesetzt werden, verteidigen durch ihre Existenz im gewaltlosen Widerstand Gebiete und damit biodiverse Ökologien sowie kulturelle Orte wie Friedhöfe. Sie tun dies in einem Kampf für Ökologie, für intakte Wälder sowie für das Weiterbestehen ihrer Kulturen. Was hier sichtbar gemacht wird, sind nicht nur Kämpfe um Indigenes Leben und Kultur, sondern auch um biodiverse Lebensräume und gegen die Vernichtung verschiedener Lebensformen. MARTÍRIO, der seine subjektive Perspektive an keiner Stelle verleugnet, und mit subjektiv geschilderten, emotionalen Statements auch thematisiert, fordert auf Basis dieser Analyse Solidarität für Indigene und Umweltaktivist:innen ein, ohne dies auszusprechen.

Durch den Film wird der industrielle Komplex aus Plantagen verstehbar gemacht. Umweltliche Gewalt wird als Umweltrassismus sichtbar. Die engagierte Dokumentation zeigt das Ineinandergreifen von Gewaltformen, die sich gegen Indigenes Leben und Indigene Lebensweisen richtet. Denn nur auf Basis der Entwertung der Leben der Guarani-Kaiowá sind diese Vorgehensweisen geduldet oder bleiben sogar in Fällen straffrei.

Der investigative Besuch des Landwirtschaftssektors und das Filmen von Landwirtschaftsmessen zeigt eine Rhetorik, die keine Grenzen des Landraubs kennt und zugleich die Großunternehmen viktimisiert, weil sie gezwungen seien, Indigene Landrechte einzuhalten. Sie seien einer umgekehrten Landnahme sowie Angriffen auf ihr Eigentum ausgesetzt und müssten sich von den Indigenen fürchten, so der wiederholte Tenor der ruralen Lobby und des Landwirtschaftsministeriums. Diese rassistischen Ressentiments werden medial genährt, bis hin zu einem Film, der breit in der brasilianischen Öffentlichkeit rezipiert wurde, in dem ein gefesselter und scheinbar malträtierter Plantagenbesitzer festgehalten wird, welches über große Mobilisierungskraft in der ländlichen Lobby («rural

54 Massumi 2019.

lobby»[55]) führte und das Martírio als Verdrehung der Umstände entlarvt. Der Besitzer selbst griff Guarani-Kaiowá an, die sich daraufhin wehrten. Im Video blieb nur die Szene übrig, in der der Landwirt gefesselt ist und seine Unschuld beteuert. Dies zeigt, wie wichtig Gegendokumentationen und eine mediale Gegenpräsenz der Guarani-Kaiowá in diesem Landkonflikt sind und wie zentral auf der Ebene der Medienbilder – u. a. durch die Distribution rassistischer Stereotype und der Guarani-Kaiowá als Eindringlinge – diese Konflikte operieren.

Wie ist es zu werten, dass Martírio u. a. von einem *weißen*, sich nicht als Indigen identifizierenden Mann gedreht und erzählt wurde? Carelli erscheint im Film womöglich als *white savior*, ist sich dieser Rolle jedoch auch bewusst. Carelli ist seit Jahrzehnten im Indigenen Aktivismus verwurzelt und bildet seit 1987 mit der NGO *Vídeo nas Aldeias* (Video in den Dörfern) Indigene Filmschaffende darin aus, ihre Kultur und auch den Rassismus und die Diskriminierung gegen sie filmisch festzuhalten. Carelli produziert mit Indigenen Gruppen Filme über ihr Leben als kollaborative Praxis zwischen engagierter Anthropologie und Indigenem «(Kultur)Aktivismus».[56] Film ist dabei mediale aktivistische Praxis, die kulturelle Zusammenhänge stärkt und zur transkulturellen Verständigung eingesetzt wird. Mit *Video nas Aldeias* ist Carrelli am Aufbau Indigener videoaktivistischer bzw. kulturaktivistischer[57] Strukturen beteiligt gewesen. Auch in Martírio wird dem kollaborativen Verfahren gefolgt und ein Camcorder an eine der beteiligten Gruppen gegeben, um die Übergriffe und Übertretungen festzuhalten. Dabei handelt es sich hier nicht notwendig um einen partizipativen Ansatz, sondern kann auch als eine Delegierung der Kamera verstanden werden. Doch selbst ohne das Übergeben der Kamera gibt Martírio dem Erzählen der Betroffenen und Zeug:innen zentral Raum und baut den Film um Zeugnisse herum auf.

Martírio will keine neutrale Wiedergabe sein, der Film ist Zeugnis engagierter und aktivistischer Anthropologie. Dies bedeutet nicht, dass sie nicht Grundsätzen des Journalismus und auch der Wissenschaft genügt, sondern, dass sie die eigene Position und Betroffenheit einschreibt und offenlegt. Selbst wenn sich die im Film zum Ausdruck gebrachte Betroffenheit *weißer* Menschen als Selbstaufwertung durch Leidensfähigkeit und Empathie lesen lässt, so scheint sie mir in diesem Fall auch zu verdeutlichen, dass es schwerfällt, die Ereignisse in Mato Grosso do Sul zu erzählen und zu filmen, ohne die eigene Betroffenheit abzubilden und damit auch die Gleichgültigkeit zu durchbrechen und Trauer zuzulassen. Die Trauer ist jene von anti-Indigenem Rassismus Betroffener sowie von Carrelli,

55 Übersetzt: «Landwirtschaftliche Lobby».

56 Zoe Graham: «‹Since You are Filming I Will Tell the Truth›: A Reflection on the Cultural Activism and Collaborative Filmmaking of Vídeo Nas Aldeias». In: *Visual Anthropology Review* 30/1, 2014a, S. 89; Zoe Graham: «Three decades of Amazonian Filmmaking». In: *Anthropology now* 6/1, 2004b, S. 89–91.

57 Ebd.

der auch die Zuschauer:innen adressiert und implizit damit zu Solidarisierung aufruft. Carellis Voiceover bildet jedoch die alleinige, rahmende und erläuternde Erzählstimme, was durchaus kritisch zu betrachten ist.

Toxische Gewalt gegen Schwarze, Indigene und/oder verarmte Menschen ist eine strukturelle Machtform, wie mit Davies argumentiert wurde.[58] Agroindustrie lässt sich hier in andere Formen der Extraktion einordnen, die toxisch regieren: Dies lässt sich etwa weltweit im Umfeld von Minen nachweisen, in denen seltene Erden und Diamanten abgebaut werden und ganze Landstriche nahezu unbewohnbar machen, etwa jüngst in Angola.[59] Doch nicht nur lokale Unternehmen profitieren von mangelndem Umwelt- und Arbeitsschutz, der nicht nur als eine mangelnde Schutzmaßnahme, sondern als strukturell beschrieben werden kann; diese sind vielmehr in weltweite Konsum- und Handelsnetzwerke eingelassen. Die Produktion von Rindfleisch und Soja in Brasilien etwa ist schädigend für die demarkierten Gebiete der Guarani-Kaiowá. Durch das Mercosur-Freihandelsabkommen werden europäische Konsument:innen durch erhöhten Konsum noch stärker in diese Produktionssituation verwickelt sein als zuvor. Regenwaldregionen würden allein für den Fleischkonsum weiter bedroht.[60]

Unter Präsident Jair Bolsonaro hat die Bedrohung und das Verschwinden von Indigenen Umweltaktivist:innen weiter zugenommen. Bolsonaro kündigte öffentlichkeitswirksam schon im Wahlkampf an, dass es nicht einen weiteren Zentimeter Demarkationen zugunsten Indigener Gruppen geben wird. Das Abtrotzen von Flächen gegen die Rechte und die Interessen Indigener Gruppen ist ein laufender Prozess, der mit Bolsonaro noch Unterstützung bekommen hat. Die Regierung Bolsonaros hat Indigene Belange dem Landwirtschaftsministerium untergeordnet, was einer Absage an jegliche Schutzvereinbarungen gleichkommt.[61] Doch auch vor Bolsonaro konnten diese Praktiken auf Hunderte Jahre lange siedlerkoloniale Techniken der Raumproduktion und einer Kultur der rassifizierten Überlegenheitsfantasie und Anspruchshaltung auf Land zurückgreifen. Die daraus entstandenen Industrien, die auf Monokulturen basieren, sind die größten Profiteure dieser Abholzung.[62]

Wie auch in If Toxic Air betont, werden in Martírio postkoloniale Landschaften als kulturelle «Monumente» des Kolonialismus sichtbar. Das Filmen von

58 Vgl. auch Chavis 1994; Juan Martinez-Alier: *The environmentalism of the poor: a study of ecological conflicts and valuation*. Cheltenham 2002.

59 «Diamantenmine in Angola. Mindestens zwölf Menschen in der DR Kongo durch Giftstoffe gestorben». In: *Spiegel Online*, 03.09.2021.

60 Christine Longin: «Mercosur zerstört mehr Regenwald. Eine französische Untersuchung warnt vor den ökologischen Folgen des Abkommens mit Südamerika». In: *taz*, 21.9.2020.

61 «Jair Bolsonaro baut den Schutz indigener Völker ab». In: *Zeit Online*, 02.01.2019.

62 Global Forest Watch (2021) gibt an, dass Brasilien zwischen 2002 und 2021 46% seiner Bäume verloren hat.

hektarweisen Monokulturen mit Straßenzugang, die zur schnellen Durchquerung dieser Mono-Landschaften einladen, schafft eine kritische Sicht auf diese infrastrukturelle ‹Faktizität›. Das Zusammenspiel von Straßenbau, Infrastrukturanlagen wie Dämmen und Monokulturen beschreibt den Komplex des agroindustriellen und extraktiven Siedler-Kolonialismus. Infrastrukturen und Plantagen entsprechen seinen Durchsetzungsformen, seiner Kultur und Ästhetik. Mit Ästhetik meine ich die Aisthesis, die diese Faktizität und Normalität stabilisiert und die Produktionsverhältnisse – etwa von Tiernahrung für die Fleischproduktion wie Soja – in der Wahrnehmung normalisiert. Das Dokumentieren dieser siedlerkolonialen Landschaften entreißt diese sozial durchwirkte Umwelt ihrer Normalität, indem es aufzeigt, wie diese mit den Schicksalen der Gruppen im Widerstand oder in der Verdrängung zusammenhängt. Die Unsichtbarmachung der Produktionsverhältnisse bezieht auch Hektar um Hektar von Plantagen ein, die in ihrer brutalen Persistenz Zeugnis der Vernichtung von biodiversen Gebieten, wie Wäldern und Feuchtgebieten, ablegen. Dieses Vordringen fand nicht nur vor 100 Jahren statt, sondern besteht bis heute fort. Der agroindustrielle Sektor wird als einer der Zukunftsmärkte Brasiliens gesehen. Ganze Regionen werden so in Produktionsstätten unter freiem Himmel verwandelt, die durch hochaufgerüstete Securityfirmen geschützt werden. MARTÍRIO dokumentiert die Umwandlung von Lebensräumen in intensive Produktionsorte. Diese können nur mithilfe von Pestiziden sowie durch Sorten von Pflanzen aufrechterhalten werden, deren Patente bei Firmen wie z. B. Bayer/Monsanto liegen. Es handelt sich nicht nur um Produktion von Lebensmitteln für eine nutztierzentrierte Ernährung – denn alle anderen Ernährungsweisen sind weniger landgreifend und CO_2-intensiv – sondern um die Produktion einer räumlichen Vorherrschaft. Diese entfaltet sich entlang rassifizierter Grenzen – und zementiert diese umgekehrt, wird also Medium und Durchsetzungsform des kolonialen Rassismus. Gerade diesen rassifizierenden Produktionszusammenhang, der sich in konkreten Techniken der Raumproduktion ausdrückt, erfasst MARTÍRIO durch seine Bewegtbilder und montiert diese mit den Aussagen und der zum Ausdruck gebrachten Trauer und Verzweiflung der Bewohner:innen der *aldeías*, aber auch Zeugnissen des Widerstands sowie manchmal einer nicht zum Ausdruck gebrachten Melancholie, die, so lässt sich erahnen, auf tief sitzende Traumatisierung verweist. Dadurch entsteht eine strukturelle, historisierende Analyse, aber auch emotional sehr unterschiedlich gelagerte Zeugnisse der Betroffenen. Während Zuschauende womöglich wie im Falle von *Forensic Architecture* Petrochemie als genuin toxisch einordnen – ein Wissen, auf das das Projekt zurückgreifen kann – hat Landwirtschaft häufig noch einen positiv konnotierten Wert, da sie Lebensmittel produziert und damit Versorgung verspricht. Die Weise, wie dies geschieht und die Spezifität der Lebensmittel, nämlich für eine weltweit steigende tierische Ernährung, aber auch für Kaffee, Tee und Kakao, ist alles andere als unschuldig. Zudem sind gerade landwirt-

schaftliche Großproduktionsanlagen die Durchsetzer von Landraub, in denen immer größere Gebiete zusammengelegt werden und so neue, gerade in Brasilien riesige Flächen entstehen, die ökologisch und demokratisch verheerend sind.[63]

Diese Flächen wiederum bedrohen vor allem jene, die an den Rand großer Plantagen gedrängt wurden, ja buchstäblich ihr Leben im Schatten von Plantagen fristen. Sie sind zudem der Willkür von Sicherheitsleuten ausgesetzt, die im Sinne und Auftrag der Plantagenbesitzer:innen Fakten schaffen und Indigene Gruppen zurückdrängen. Indigenes Leben wird so über lange Zeiträume und verschiedene Kultur- und Soziotechniken strukturell entwertet und unterliegt nicht dem gleichen Schutz wie jenes von *weißen* Brasilianer:innen, insbesondere der Mittel- und Oberschicht.

Indigenes Leben wird verdrängt, indem auf die ökologischen Umgebungen gezielt wird (Foucault). Menschen werden dadurch in einen Zustand gezwungen, den Achille Mbembe[64] als *Necropolitics* beschreibt, in dem sie Zonen zwischen Leben und Tod bewohnen, und den er für postkoloniale Orte herausstellt. *Slow violence* beschreibt eine aus Willkür und langfristigen Entwertungen und Enteignungen bestehende Zeitlichkeit. Durch die Herstellung von Ausnahmezuständen, in denen Sicherheitsfirmen als Souveräne agieren, werden Grenzen verschoben oder übertreten. MARTÍRIO benennt konkrete Praktiken der Zersiedelung, Zerschneidung und Verdrängung und bringt dies mit einer siedlerkolonialen Kultur zusammen, die tief in den Gesellschaften der Amerikas verankert ist und natürlich mit Europa verbunden bleibt. Filme wie MARTÍRIO stellen nicht nur potenziell eine Öffentlichkeit für diese Kämpfe her, sie können selbst handlungsfähige Kollektive schaffen und unterstützen, d.h. sie tauschen Wissen aus und können über heterogene kulturelle Grenzen – etwa zwischen Indigenen Organisationen und Gruppen – hinweg Verbindungen schaffen.

Exkurs: Kollaborative Dokumentation

In vielen Ländern gibt es eine Geschichte selbstorganisierter Filmkollektive, die Fremddarstellung durchbrechen wollen. Castelli gründete 1987 *Vídeo nas Aldeias*, *Video in den Dörfern*, um Indigene Stimmen in die Filmproduktion einzubeziehen. Die Filme können heute mehr sein als eine eigenverantwortete filmische Präsentation von Subjekten und Gruppen. Die Autonomie über die eigene

63 Die (illegale) Rodung von Flächen bedroht nicht nur Indigene Lebensweisen, sondern verhindert CO_2 Abbau und setzt im Gegenteil, massive Mengen CO_2 frei. Siehe hierzu Yuanwei Qin et al.: «Carbon loss from forest degradation exceeds that from deforestation in the Brazilian Amazo», In: *Nature Climate Change* 11, 2021. Dies arbeitet dem anthropogenen Klimawandel noch stärker entgegen.

64 Achille Mbembe: *Necropolitics*. Durham 2019.

Präsentation ist zentral, um gegen Stereotypisierung in der brasilianischen Gesellschaft und darüber hinaus anzugehen und differenzierte Bilder herzustellen.[65] Vielfach wurde beschrieben, dass die Prozesse des kollaborativen Filmemachens darüber hinaus in die eigene Gesellschaft wirken.[66] Der Prozess von kollektiven Amateurfilmen selbst wird häufig als gleichwertig oder wichtiger gegenüber dem Produkt geschätzt.[67]

Videokollektive können aktiv gegen kulturellen Genozid vorgehen, indem sie Kultur dokumentieren und archivieren.[68] Dazu gehören heute auch zahlreiche ökologische Katastrophen und Ökozide. Aktivistische und kollaborativ produzierte Filme können der hier beschriebenen medialen Stimmungsmache gegen Indigene Gruppen etwas entgegensetzen und eine Gegenöffentlichkeit herstellen.

Martírio zeigt den Zusammenhang zwischen Siedlerkolonialismus, Agroindustrie und anti-Indigenem Rassismus. Systematisch werden Flächen zum Anbau von Soja und Mais ausgebaut und so Fakten geschaffen. Die Demarkationen müssen selbst verteidigt werden. Das ist eine kaum zu bewältigende Aufgabe. Das *Munduruku Film Collective* begleitet die Arbeit der Markierungen der demarkierten Gebiete filmisch.[69] Dabei arbeiten Indigene und nicht Indigene regionale Gruppen zusammen, um Schilder anzubringen und Flächen auszuweisen. Auch Filmemacher:innen in anderen Regionen dokumentieren Indigenes Wissen über die Klimakatastrophe. Zacharias Kunuk bereitet mit Ian Mauro in dem Film Inuit Knowledge and Climate Change[70] Wissen der Inuit als zentrale Erfahrungsquelle bezüglich der Klimakatastrophe auf, die eben schon längst stattfindet und lediglich von Menschen in bestimmten Regionen der Welt und /oder einer bestimmten sozialen Klasse ausgeblendet oder in die Zukunft projiziert werden kann. Auch sie arbeiten mit dem Dokumentieren von Indigener Zeug:innenschaft und Wissen.

Indigene Filme stellen Gegenöffentlichkeit her, um gegen Straflosigkeit, Morde und geduldete ökologische Gewalt vorzugehen. Sie sind aber auch Medium der

65 Graham 2014, S. 89.

66 Faye Ginsburg: «Mediating Culture. Indigenous Media, ethnographic Film, and the Production of Identity». In: Leslie Devereaux / Roger Hillman (Hrsg.): *Fields of Vision. Essays in Film Studies, Visual Anthropology, and Photography*. Berkeley, Los Angeles 1995, S. 256–291; Terence Turner: «Representation, Politics, and Cultural Imagination in indigenous Video. General Points and Kayapo Examples». In: Faye D. Ginsburg / Lila Abu-Lughod / Brian Larkin (Hrsg.): *Media Worlds. Anthropology on New Terrain*. Berkeley, Los Angeles, London 2002, S. 75–89.

67 Shirley A. White. «Participatory Video: A Process that Transforms the Self and the Other». In: Shirley A White (Hrsg.): *Participatory Video, Images that Transform and Empower*. New Delhi, Thousand Oaks, London 2003, S. 63–101.

68 Rodrigo Lacerda: «The Collaborative Indigenous Cinema of Vídeo Nas Aldeais and the Intangible Cultural Heritage». In: *Memoriamedia* 3, 2018, S. 1–12.

69 Einige Aufnahmen sind in Europa durch die Dokumentation Amazonia Undercover. Der Kampf der Munduruku von Estêvão Ciavatta (BRA 2020) bekannter geworden.

70 Inuit Knowledge and Climate Change, Regie: Zacharias Kunuk / Ian Mauro, CDN 2010.

Kommunikation zwischen Gruppen. Dabei wird nicht nur nach außen, sondern auch nach innen «mediatisiert»,[71] das heißt, der Film wird zu einer sozialen Form der Aushandlung über Repräsentationsweisen. Er kann reflexive Prozesse anstoßen. Die Repräsentation in Filmform wird somit epistemologischer Einsatz,[72] kann aber auch Netzwerkbildung nach innen und außen anstoßen.[73] Kollektive Filmformen sind somit auch Weisen, kulturelles Erbe selbstbestimmt zu archivieren und zugleich zu transformieren.[74]

Ein Beispiel dafür bietet der Film A GENTE LUTA MAS COME FRUTA / WE STRUGGLE BUT WE EAT FRUIT.[75] Er fungiert als Weise, über das Medium Film in der Gruppe zu reflektieren und zugleich als Dokumentation von Maßnahmen zum Erhalt von Wald und Tieren. Der Film dokumentiert die Arbeit einer Kooperative, die u.a. Setzlinge kultiviert und Wasserschildkröten aufzieht Film wird hier zur ästhetischen und aktivistischen Form sowie zum Archiv des Wissens. Es zeigt jedoch keine als unberührt und romantisiert inszenierten Wissensbestände, sondern solche, die sich auf sozial-ökologische Transformationen im Kontext der Klimakatastrophe richten.[76]

Neben der Aufwertung und z.T. Aneignung Indigener Praktiken und Technologien von außerhalb der Gruppen bieten Filme und Videos Indigener Akteur:innen, die u. a. auf Sozialen Medien wie TikTok zirkulieren, eine Möglichkeit der selbstbestimmten Repräsentation und können Extraktivismen des Wissens etwas entgegensetzen. So wird häufig Wissen von Gruppen weggetragen und nicht zu ihrem Nutzen eingesetzt oder dokumentiert.[77] Film bietet sich als ein selbstbestimmtes Medium an, das Gruppenaushandlungsprozesse transportieren und damit vielstimmig agieren kann.[78]

71 Ginsburg 1995.

72 Freya Schiwy: *Indianizing Film: Decolonization, the Andes, and the Question of Technology*. New Brunswick, new Jersey 2009.

73 Ebd., S. 56.

74 Lacerda 2018.

75 A GENTE LUTA MAS COME FRUTA / WE STRUGGLE BUT WE EAT FRUIT, Regie: Wewito Piyãko / Isaac Pinhanta / Bebito Piãko / Isaac Piãko, BRA 2006.

76 Indigene Wissenspraktiken sind in den letzten Jahren in den Fokus geraten (Watson 2021), um nachhaltige Praktiken gegen die Klimakatastrophe zu studieren. Siehe hierzu Julia Watson (Hrsg.): *Lo-TEK. Design by Radical Indigenism*. Köln 2021. Sie unterliegen damit allerdings auch der Gefahr der Aneignung. Vor einer essenzialisierenden Unterscheidung wurde bereits in den 1990er-Jahren gewarnt. Siehe hierzu Arun Agrawal: «Dismantling the Divide Between Indigenous and Scientific Knowledge». In: *Development and Change* 26, 1995, S. 413–439.

77 Leslie Brown / Susan Strega (Hrsg.): *Research as Resistance. Revisiting Critical, Indigenous, and Anti-Oppressive Approaches*. Toronto 2015.

78 Neben kollektiven Filmprojekten lassen sich auch Designprojekte nennen, die z. B. Maßnahmen des Schutzes Indigener Lebensräume zusammen entwickeln, wie z. B. Rainforest Connection, die mit Mobiltelefonen und Geräuscherkennung illegalen Holzschlag bekämpfen. Vgl. Jacopo Ottaviani: «Die Lungen der Erde. Der Regenwald in Indonesien schrumpft dramatisch, weil

Dabei kann es nicht darum gehen, Gruppen durch Technologie, im Sinne eines kolonialen Verständnisses von ‹Entwicklung› durch Film zu ‹modernisieren›, sondern entlang konkreter politischer Ziele ein die Gruppen unterstützendes Wissen und damit situierte Technologien zu schaffen. Dies bringt eine Reihe von Problemen in Form möglicher neuer Hierarchisierungen und Aushandlung von Ästhetiken mit sich, die sich nicht einfach durch Kollaboration auflösen lassen, sondern eher neue Verhandlungsräume für die Aushandlung dessen aufspannen.

Die Auswirkungen der ökologischen und Klimakatastrophe treffen Indigene Gruppen – und dies nicht erst seit Neuestem.[79] Die Vernichtung Indigener Lebenswelten ist wesentlicher Bestandteil des Kolonialismus und setzt sich heute durch Agroindustrien fort, die ihre Produkte auch nach Europa exportieren.[80] Dekulturalisierung und Extraktivismus können nicht allein von Indigenen Gruppen bekämpft werden, sondern brauchen politische Maßnahmen und weltweite Solidarität, dennoch haben sie durch filmische Medien ihre Reichweite ausgedehnt und dieses Instrument zudem zu einem unterstützenden Medium erweitert. Soziotechnologien, die konkrete politische Ziele verfolgen, können auch kollaborative Filmprojekte sein, die aus Indigener Selbstbestimmung zusammen mit aktivistischen Anthropolog:innen und Sozioinformatiker:innen hervorgegangen sind. Sie sind eine wirksame Waffe im Widerstand gegen unbeachtete und unsichtbar gemachte extraktivistische und siedlerkoloniale Politiken.

Fazit: Ökologien des Rassismus in Martírio (2016) und If Toxic Air is a Monument to Slavery, How Do We Take It Down? (2021)

Filmische Medien wie Martírio und das Projekt *Environmental Racism in Death Valley, Lousiana* kämpfen gegen das Unsichtbar- und/oder Verächtlichmachen Indigener Kultur, die Entwertung Schwarzen Lebens und Schwarzer Geschichte sowie gegen toxische, ökologische Gewalt, die Schwarze und Indigene Bevölkerungen «sterben mach[t]».[81]

Ich möchte abschließend beide Filme bzw. Medienprojekte noch einmal vergleichend auf ihre Sichtbarmachung rassistischer umweltlicher Gewalt hin lesen.

Bauern und Konzerne die Flächen als Ackerland nutzen wollen. Vier Aktivisten kämpfen dagegen, mit ganz unterschiedlichen Methoden: von den bloßen Händen bis zum Smartphone». In: *Spiegel Online*, 02.10.2016.

79 Deborah Danowski / Eduardo Viveiros de Castro: *In welcher Welt leben? Ein Versuch über die Angst vor dem Ende.* Berlin 2021.

80 Eine Kennzeichnung ist durch die Rainforest Alliance unverbindlich vorhanden.

81 Foucault 1983, S. 134.

Rassismus zeigt sich in Martírio als physische Deplatzierung, als Angriffe auf Aktivist:innen und Indigene Gruppen, als ökologische Gewalt, die durch Monokulturen Lebensweisen und Ökologien gefährden und Indigene Kultur in ihrer Genealogie angreifen.

Während in dem multimedialen Projekt *Environmental Racism in Death Valley, Louisiana* von *Forensic Architecture* die Toxizität durch Industrieanlagen dokumentiert wird, die vor allem an Orten wirksam wurde, die historisch von Schwarzen Communities seit der Versklavung bewohnt werden, zeigt sich der Nexus aus Gewalt und Ökologie im brasilianischen Kontext als agroindustrieller, politischer sowie kultureller. Zweiterer ist dadurch abstrakter und zugleich konkreter, da physische Bedrohung und Gewalt u.a. über die Vernichtung von Lebensräumen agierende Gewalt verbunden sind. *Slow* und *fast violence* greifen hier ineinander. Ich beschreibe dies mit Foucault als «Serialisierung» von Macht oder als eine «Ökologie der Macht»,[82] die Menschen, Affekte, Infrastrukturen und Diskurse in Ökologien einbezieht. Ökologie ist dabei keine Metapher, sondern zeigt, dass sich strukturelle Machtformen durch umweltliche Gewalt manifestieren. Ökologie der Macht heißt auch, dass die Machtformen ein Gefüge ineinandergreifender zeitlicher und räumlicher Formen der Macht bilden.[83]

Martírio dokumentiert die «souveräne Macht»[84] über große Regionen agierender Agrobarone, die an den Rändern ihrer Plantagen Ausnahmezustände für Indigene Gruppen herbeiführen und prekäre Zonen schaffen, in denen Gewalt begünstigt wird und Gruppen extremer Vulnerabilität ausgesetzt werden. Trotz unterschiedlicher Regionen und Kontexte, historischer Verortungen und Machteffekte – insbesondere der eruptiven Gewalt in Martírio – auf die Gruppen in beiden Filmen, möchte ich verdeutlichen, dass Rassismus heute auch ökologisch herrscht. Geschichte und Natur, Kultur und Ökologie müssen so zusammen gedacht werden. Kolonialismus lässt sich in beiden Beispielen als verursachender Komplex ansehen, der heute fortwirkt. Filme dokumentieren dies nicht nur, sie sind selbst eine Form von Widerstand, indem sie gegen epistemische Gewalt intervenieren. Wie von Davies beschrieben, greifen epistemische Gewalt und Umweltrassismus ineinander. Betroffene von *slow violence* haben eine Stimme, die oft nicht gehört wird. In beiden Projekten spielt diese neben der Aufklärung, Analyse, historischen Einordnung und Kritik an Umweltrassismus eine zentrale Rolle.

Während *Forensic Architecture* mit präziser Begrifflichkeit, wissenschaftlichen Modellen und der Rekonstruktion der Ausbreitung von Gasen in Simulationen und historischen 3-D-Modellen arbeitet, ist Martírio als ein essayistischer Dokumentarfilm zu verstehen, der neben historischen Kontextualisierungen durch

82 Massumi 2009.

83 Massumi 2009, S. 178.

84 Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt a.M. 1994.

On-Site-Interviews auch Emotionen einbezieht, nicht nur von direkt Betroffenen, sondern von engagierten Anthropolog:innen wie Carelli selbst, was hier als ambivalent diskutiert wurde.

Forensic Architecture bezieht das kollektive Moment des Aktivismus als «collective envisioning» in ihre Arbeit mit ein. Die Faktizität der Visualisierung ist somit nicht nur auf eine Dokumentation im Hier und Jetzt gerichtet, sondern kann potenziell durch kollaborative Designverfahren auch in die Zukunft deuten. Denn wenn die betroffenen Gebiete mit einem Moratorium belegt werden, dann können diese anders für Erinnerungsarbeit und als Orte der Trauer neu genutzt werden.[85] Dieses Element findet sich auch in Martírio, denn es geht in diesem Film darum, wo die ermordeten und an der Straße aufgefundenen Verwandten oder Freund:innen beerdigt werden, um das In-der-Nähe-Bleiben an diesen Orten sowie an Orten der spirituellen Verbindung zu Vorfahren. Die Orte, an denen Trauer und spirituelle Verbindung stattfinden kann, an denen mitunter Genealogien und Verbundenheit entstehen können, spielen in beiden Filmen eine wichtige Rolle. Damit wird das Element der «Betrauerbarkeit»[86] noch einmal besonders hervorgehoben und seine Zentralität für Kulturen, im Hier und Jetzt, in die Zukunft und in die Vergangenheit gerichtet. Denn das Vernichten von Grabstätten ist ein erneutes Vergessenmachen von Geschichte und Geschichten sowie ein Mittel, Trauer zu verhindern.[87]

Beide Filme fokussieren konkrete Orte und Gemeinschaften und suchen die historische Tiefe des Kolonialismus auf, um aktuelle umweltliche Gewalt zu verstehen. Sie fokussieren auf überlebte und neu entstehende Strukturen des Kolonialismus. Martírio zeigt darüber hinaus noch stärker eine Kultur des Kolonialismus, etwa durch die spektakelhaften Landwirtschaftsmessen sowie die rassistischen und kolonialen Diskurse im Parlament. Carelli und de Carvalho dokumentieren das Selbstverständnis der Plantagenbesitzer:innen, welches in Messen und auf Branchentreffen inszeniert und perpetuiert wird. Dort stattfindende Rodeoshows zeigen Cowboys im Sinne der US-amerikanischen Siedlermythologie.

Beide Filme zeigen Indigene Territorien und Orte, an denen industrielle Umweltgefahren produziert werden. *Forensic Architecture* fokussiert dabei stärker auf Vergiftung, während Martírio die Ökologie des Terrors rund um landwirtschaftliche Flächengewinnung fokussiert. Monokulturen sind dabei selbst eine Form des Terrors und keine sekundäre Form der Gewalt. Sie sind errichtet und gewonnen sowie verteidigt gegen die Lebenswelten Indigener Gruppen in Mato Grosso do sul.

85 Die Methoden von *Forensic Architecture* z. B. zum Nachweis von Gräbern lassen sich auch an anderen Orten einsetzen.

86 Judith Butler: *Frames of War. When is Life Grievable?* London, New York 2009; Davies 2019, S. 13.

87 Ebd.

Martírio wählt einen persönlichen Ansatz, ist ein Graswurzelfilm, überwiegend bestehend aus Handkameraaufnahmen und Interviews, entstammt dem Indigenen und kollaborativen Aktivismus. *Forensic Architecture* arbeitet in Kontrast dazu mit Methoden der Animation und Visualisierung sowie der historischen Rekonstruktion. Es handelt sich um eine multimediale Arbeit und nicht im klassischen Sinne um einen Dokumentarfilm. Die Ergebnisse sind kollaborativ, aber nicht subjektiv, sondern kurz und kondensiert dargelegt. If Toxic Air hat einen sehr konkreten Ort als Bezugspunkt, während Martírio an mehreren Orten agiert und Zeug:innenberichte stark in den Vordergrund rückt. Er ist dadurch knapp zwei Stunden länger und entfaltet eine dichte, intensive Dynamik, dokumentiert Trauer, Wut und Widerstand, der man sich in der Rezeption emotional kaum entziehen kann. Affektiv werden so zwei sehr unterschiedliche Register bespielt, aus denen politisch unterschiedliche Handlungsfelder entstehen können. Will *Forensic Architecture* einen konkreten Fall vorbereiten, emotionalisiert Martírio stellenweise im Sinne seines Titels, um die Agroindustrien und ihre politische Unterstützung zu kritisieren.

Trotz dieser formalen und inhaltlichen Unterschiede lernen Zuschauende nicht nur etwas über Orte und konkrete Gruppen, sondern auch über die zugrunde liegenden Strukturen von umweltlicher Gewalt und Umweltrassismus. Diese sind an verschiedenen Orten der Welt mit einem extraktivistischen Lebensstil verbunden, mit Strukturen und mit Mechanismen der Unsichtbarmachung, die nicht nur Schwarze und Indigene Bevölkerung «mehr» treffen, sondern als inhärenter Teil kolonialer und rassistischer Machtstrukturen zu verstehen sind: «pollution is colonialism»[88], fasst dies Max Liboiron in der gleichnamigen Monografie treffend zusammen:

> pollution is not a manifestation or side effect of colonialism but is rather an enactment of ongoing colonial relations to Land. That is, pollution is best understood as the violence of land relations rather than environmental damage, which is a symptom of violence.[89]

Erzählungen über die Komplexität der Klima-, Vermüllungs- und Diversitätskatastrophen tendieren dazu, uns vergessen zu machen, dass kapitalistische und koloniale Extraktion unmittelbar mit einem konsumistischen und kapitalistischen Lebensstil verbunden sind. Mir geht es nicht allein um einen moralischen Appell,

88 «Verschmutzung ist Kolonialismus» lautet der Titel der Monografie (Liboiron 2021).

89 Liboiron 2021, S. 6–7. Übersetzt: «Verschmutzung ist keine Manifestation oder ein Seiteneffekt des Kolonialismus, sie ist vielmehr eine laufende koloniale Beziehung zum Land. Das heißt, Verschmutzung wird am Besten als die Gewalt der Landbeziehungen verstanden und nicht als Umweltzerstörung und damit als ein Symptom der Gewalt.»

sondern auch um die epistemischen Strukturen,[90] die dieses Vergessen und Unsichtbarmachen ermöglichen, wie Davies sie für die Sichtbarmachung von Toxizität am Beispiel *Cancer Valley* herausarbeitet. Diese sind komplex und nicht linear kausal zu denken, sondern als Wahrnehmung von Verknüpfung im Sinne der Relationen, die weltumspannend agieren. Sie zeigen, wie intrinsisch Medialität und Rassismus analytisch verknüpft werden können. So werden ökologische Handlungen auch als rassismuskritische bzw. dekoloniale lesbar, statt beide Ansätze und Bewegungen gegeneinander auszuspielen. Umgekehrt müssen Aktivismen der Klimagerechtigkeit verbunden gedacht werden mit jenen der Dekolonisierung.[91]

Deshalb sind die Beobachtungen und forensischen Erkenntnisse der Filme Martírio und von *Forensic Architecture* mehr als konkrete Anklagen an die brasilianische und US-amerikanische Politik, und auch nicht an die europäischen Staaten, die deren Vorgehensweisen mit den geplanten Freihandelsabkommen dulden und sogar unterstützen; oder an die Petrochemiekonzerne, die mit ihren toxischen Politiken in *Cancer Valley* und anderswo wirken. Es sind strukturelle Machtformen und zugleich konkrete Verantwortlichkeiten, die hier analysiert werden. Durch Zeugnisse von Menschen können sie uns affektiv berühren und *gleichzeitig* informieren. Die beiden medialen Formate denken dies zusammen, öffnen das Sensorium der Zuschauenden auf sehr unterschiedlichen Ebenen und schaffen historische Erzählungen, in denen Umweltrassismus strukturell verstanden werden kann.

Das Mercosur-Freihandelsabkommen wird von zahlreichen NGOs und Indigenen Gruppen abgelehnt,[92] gegen Bolsonaros Regime gibt es in Brasilien und weltweit Proteste. Auch das Konsumverhalten von vielen Menschen in Europa ist mit umweltlicher Gewalt verbunden und reproduziert diese, direkt und indirekt. Es gilt aber auch darüber hinaus, in der Arbeit mit Film epistemisch und methodologisch Rassismus auch in seiner ökologischen Form ernst zu nehmen: als Vernichtung und Bedrohung von Lebenswelten, als schleichende, unsichtbar gemachte Vergiftung Schwarzer und Indigener Gruppen, als den kolonialen Handelsnetzwerken eingeschriebene und von diesen perpetuierte Gewalt.

Das Zusammendenken von extraktivistischen Industrien und Kolonialismus ist häufig abstrakt: Oft ist nicht klar, dass nicht nur der Kauf von Produkten aus Indigenen Gebieten auf kolonialen Strukturen beruht,[93] auch das Konsumieren

90 Walter D. Mignolo: *Epistemischer Ungehorsam. Rhetorik der Moderne, Logik der Kolonialität, und Grammatik der Dekolonialität*. Wien, Berlin 2019.

91 Whyte 2019.

92 Rieke Wiemann: «Autos gegen Rindfleisch. 450 Organisationen fordern die Politik dazu auf, das Mercosur-Abkommen zu stoppen. Es gefährde das Klima sowie Tier- und Menschenrechte». In: *taz*, 16.2.2021.

93 Amazon Watch 2019. Im Sommer 2022 liegt ein konkreter Gesetzesentwurf vor (Lieferkettengesetz), der Unternehmen verpflichten will, Produktionsbedingungen deutlicher zu kennzeichnen.

von Welten – d.h. die übermäßige Beanspruchung von CO_2-Kontingenten, auf die u.a. der World Earth Day mit dieser ‹Metapher› aufmerksam macht – schädigt besonders Indigene, Schwarze und verarmte Gruppen und trifft darüber hinaus insbesondere Frauen.[94]

Während erlernte Rassismen im alltäglichen Umgang reflektiert und ggf. verlernt werden können, auch wenn sich dies natürlich nicht von heute auf morgen bewerkstelligen lässt und als ständiger Prozess zu beschreiben ist, so ist die Verknüpfung mit Handelssystemen, der Konsum von ressourcenintensiven Lebensmitteln sowie Flugreisen und vielem mehr schwieriger auf konkrete Begegnungen mit Menschen zurückzuführen. Ich biete hier keine eindeutige Lösung an, sondern möchte dies für das Thema des Bandes als eine wichtige Facette hervorheben. Nicht umsonst wehren sich viele Menschen gegen eine Individualisierung von Makroungerechtigkeiten im Kontext der Klimakatastrophe und des massiven Artensterbens, insbesondere durch Konsumverhalten. Zudem wirken viele Maßnahmen zu Recht problematisch, wie *Greenwashing*-Kampagnen von Unternehmen, die Konsum als Lösung statt als Problem verkaufen. Und dennoch ist es in der Hand der Bürger:innen, politischen Druck auszuüben, kollaborative und partizipativ Sichtbarkeit herzustellen sowie Produktionsketten zu hinterfragen. Für die Dokumentation von umweltlicher Gewalt und -Rassismus braucht es kollaborative Aktivismen, will man die Reproduktion kolonialer Machtverhältnisse vermeiden. Diese lassen sich in unterschiedlichen Graden in beiden Produktionen beobachten.

Da man die Auswirkungen des schädigenden und in europäischen Kontexten normalisierten Verhaltens bisher oft noch nicht direkt im eigenen Umfeld beobachten kann, können wir Folgen des alltäglichen Handelns verschieben, sozusagen ‹outsourcen›. Diese Strukturen der Auslagerung werden charakteristischerweise vom Kapitalismus unterstützt. Verknüpfungen mit weltweiten Extraktions- und Handelsnetzwerken, die durch Kolonialismus entstanden sind und rassifizierende Konsequenzen haben, müssen stärkere Sichtbarkeit bekommen, konzeptuell mitbedacht und in politischen und aktivistischen Handlungen aufgenommen werden. Die Strukturanalysen des Rassismus müssen durch eine globale ökologische und klimagerechte Perspektive erweitert werden, im Film und anderswo.

Bemerkung: Dieser Text wurde während der Amtszeit Jair Bolsonaros als Präsident Brasiliens verfasst. Einige Parameter verändern sich dadurch, andere, historisch gefestigtere nicht. Es bleibt abzuwarten, wie zukünftige Regierungen agieren.

94 Sybille Bauriedl: «Klimawandel, Migration und Geschlechterverhältnisse» In: *Bundeszentrale für politische Bildung*, 2019. Online unter: bpb.de: https://is.gd/3iOAZ4. – Die Berechnung von Formaten wie dem ökologischen Fußabdruck ist nicht unproblematisch, da sie von Ölkonzernen konzeptualisiert wurden. Vgl hierzu Philip Pramer: «Der CO2-Fußabdruck wurde von Ölkonzernen großgemacht – ist er deshalb schlecht?». In: *Der Standard*, 2022. Online unter: derstandard.de: https://is.gd/eWrYae (25.8.2022).

Literatur

Agrawal, Arun: «Dismantling the Divide Between Indigenous and Scientific Knowledge». In: *Development and Change*: 26, 1993, S. 413–439

Amazon Watch: «Complicity in Destruction II. How Northern Consumers and Financiers enable Bolsonaro's Assault on the Brazilian Amazon». In: *Amazon Watch* 2019, amazonwatch.org: https://is.gd/H8jlAZ

Bauriedl, Sybille: «Klimawandel, Migration und Geschlechterverhältnisse». In: *Bundeszentrale für politische Bildung* 2019, bpb.de: https://is.gd/bRsVZf

Brown, Leslie / Strega, Susan (Hrsg.): *Research as Resistance. Revisiting Critical, Indigenous, and Anti-Oppressive Approaches*, Toronto 2015

Butler, Judith: *Frames of War. When is Life Grievable?*, London, New York 2009

Chavis, Benjamin.: «Preface». In: Robert D. Bullard (Hrsg.): *Unequal Protection: Environmental Justice and Communities of Color*, San Francisco 1994, S. xi–xii

Conselho Indigenista Missionário: «Report: Gewalt gegen die Indigenen Völker Brasiliens. Daten von 2019». In: cimi.org.br: https://is.gd/E5j5cE

Danowski, Deborah / de Castro, Eduardo Viveiros: *In welcher Welt leben? Ein Versuch über die Angst vor dem Ende*, Berlin 2021

Davies, Thom: «Slow Violence and Toxic Geographies: ‹Out of Sight› to Whom?». In: *Politics and Space* 40, 2019, S. 409–427. DOI 10.1177/2399654419841063.

Foucault, Michel: *Geschichte der Gouvernementalität I. Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Vorlesung am Colleges de France 1977/1978*, Frankfurt a. M. 2006a

Foucault, Michel: *Die Geburt der Biopolitik. Geschichte der Gouvernementalität 2. Vorlesung am Collège de France 1878–1979*, Frankfurt a. M. 2006b

Foucault, Michel: *Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France 1975–76*, Frankfurt a. M. 2001

Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*, Frankfurt a. M. 1983

Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt a. M. 1994

Forensic Architecture: «Environmental Racism in Death Alley, Louisiana. Phase 1 Investigative Report». In: content.forensic-architecture.org: https://is.gd/xehnaw

Ginsburg, Faye: «Mediating Culture. Indigenous Media, Ethnographic Film, and the Production of Identity». In: Leslie Devereaux / Roger Hillman (Hrsg.): *Fields of Vision. Essays in Film Studies, Visual Anthropology, and Photography*, Berkeley, Los Angeles 1995, S. 256–291

Global Forest Watch: «Primary Forest Loss in Brazil». In: https://bit.ly/3PwLHjV

Graham, Zoe: «‹Since You are Filming I Will Tell the Truth›: A Reflection on the Cultural Activism and Collaborative Filmmaking of Vídeo Nas Aldeias». In: *Visual Anthropology Review* 30/1, 2014a, S. 89–91

Graham, Zoe: «Three Decades of Amazonian Filmmaking». In: *Anthropology now* 6/1, 2004b, S. 89–91

Haraway, Donna / Tsing, Anna: «Reflections on the Plantationocene. A Conversation with Donna Haraway and Anna Tsing». In *Edgeeffects*, 2019, edgeeffects.net: https://is.gd/gvKQOa

Holifield, Ryan: «Defining Environmental Justice and Environmental Racism». In: *Urban Geography* 22, 2001, S. 78–90

Human Rights Watch: «You Don't Want to Breathe Poison Anymore. The Failing Response to Pesticide Drift in Brazil's Rural communities». In: hrw.org: https://is.gd/JJYQUz

Ituen, Imeh / Tatu Hey, Lisa: Der Elefant im Raum - Umweltrassismus in Deutschland. Studien, Leerstellen und ihre Relevanz für Klima- und Umweltgerechtigkeit, Heinrich Böll Stiftung 2021, boell.de: https://is.gd/GNYjVU

Khan-Cullers, Patrisse / bandele, asha: *When they Call You a Terrorist. A Black*

Lives Matter Memoire, New York 2017, S. 11

Kopenawa Yanomami, Davi / Bruce Albert: *The Falling Sky. Words of a Yanomami Shaman*, Cambridge, London 2013, S. 184 –185

Lacerda, Rodrigo: «The Collaborative Indigenous Cinema of Vídeo Nas Aldeais and the Intangible Cultural Heritage». In: *Memoriamedia* 3, 2018, S. 1–12

Liboiron, Max: *Pollution is Colonialism*. Durham, London 2021

Longin, Christine: «Mercosur zerstört mehr Regenwald. Eine französische Untersuchung warnt vor den ökologischen Folgen des Abkommens mit Südamerika». In: *taz*, 21.9.2020, taz.de: https://is.gd/dC7FYHM

Martinez-Alier, Juan. *The Environmentalism of the Poor: A Stidy of Ecological Conflicts and Valuation*, Cheltenham 2002

Massumi, Brian: «National Enterprise Emergency. Steps toward an Ecology of Powers». In: *Theory, Culture & Society* 26, 2009, S. 153–185

Massumi, Brian: *Ontopower. War, Powers, and the State of Perception*, Durham 2015

Mbembe, Achille: *Necropolitics*, Durham 2019

Mezzadra, Sandro / Neilson, Brett: «On the Multiple Frontiers of Extraction: Excavating Contemporary Capitalism». In: *Cultural Studies* 31, 2017, S. 185–204

Mignolo, Walter D.: *Epistemischer Ungehorsam. Rhetorik der Moderne, Logik der Kolonialität, und Grammatik der Dekolonialität*, Wien, Berlin 2019

Moore, Jason: «The Capitalocene, Part I: On the Nature and Origins of Our Ecological Crisis«. In: *The Journal of Peasant Studies* 44, 2017, S. 594–630

Moore, Jason: «The Capitalocene, Part II: Accumulation by Appropriation and the Centrality of Unpaid Work/Energy». In: *The Journal of Peasant Studies* 45, 2018, S. 237–279

Nixon, Rob: *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Cambridge, Massachusetts, London 2011

Ottaviani, Jacopo: «Die Lungen der Erde. Der Regenwald in Indonesien schrumpft dramatisch, weil Bauern und Konzerne die Flächen als Ackerland nutzen wollen. Vier Aktivisten kämpfen dagegen, mit ganz unterschiedlichen Methoden: von den bloßen Händen bis zum Smartphone». In: *Spiegel Online*, 02.10.2016, spiegel.de: https://is.gd/2LiMAI

Protevi, John: *Political Affect. Connecting the Social and the Somatic*, Minneapolis, London 2009, S. 163–183

Turner, Terence: Representation, Politics, and Cultural Imagination in indigenous Video. General Points and Kayapo Examples». In: Ginsburg, Faye D. / Abu Lughod, Lila / Larkin, Brian (Hrsg.): *Media Worlds. Anthropology on New Terrain*, Berkeley, Los Angeles, London 2002, S. 75–89

The First National People of Color Environmental Leadership Summit: «Principles of Environmental Justice». In: *Greenaction, for Health and Environmental Justice*, greenaction.org: https://is.gd/Jg9HKr

Qin, Yuanwei / Xiao, Xiangming / Wigneron, Jean-Pierre / Ciais, Philippe / Brandt, Martin / Fan, Lein / Li, Xiaojun / Crowoll, Sean / Wu, Xiacui / Doughty, Russell / Zhang, Yao / Liu, Fang / Sitch, Stephen / Moore III, Berrien: «Carbon Loss from Forest Degradation Exceeds that from Deforestation in the Brazilian Amazon», In: *Nature Climate Change* 11, 2021, S. 442–44, DOI 10.1038/s41558-021-01026-5

Pramer, Philip: «Der CO2-Fußabdruck wurde von Ölkonzernen großgemacht – ist er deshalb schlecht?». In: *Der Standard*, 2022, In: derstandard.de: https://is.gd/eWrYae (25.8.2022)

Schiwy, Freya: *Indianizing Film: Decolonization, the Andes, and the Question of Technology*, New Brunswick, new Jersey 2009.

Sheller, Mimi: *Mobility Justice. The Poli-*

tics of Movement in An Age of Extremes, New York 2018
Spivak, Gayatri Chakravorty: *Can the subaltern speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*, Wien 2008
Spiegel Online: «Diamantenmine in Angola. Mindestens zwölf Menschen in der DR Kongo durch Giftstoffe gestorben». In: *Spiegel Online*, 03.09.2021, spiegel.de: https://is.gd/ELdQPQ
Stölzl, Lena / Öhner, Vrääth (Hrsg.): *Sichtbar machen: Politiken des Dokumentarfilms*, Berlin 2017
Voyles, Traci Brynne: *Wastelanding. Legacies of Uranium Mining in Navajo Country*, Minneapolis 2015
Watson, Julia (Hrsg.): *Lo-TEK. Design by Radical Indigenism*, Köln 2021
White, Shirley A.: «Participatory Video: A Process that Transforms the Self and the Other». In: Shirley A White (Hrsg.): *Participatory Video, Images that Transform and Empower*, New Delhi, Thousand Oaks, London 2003
Whyte, Kyle: «Too late for indigenous climate change justice: Ecological and relational tipping points». In: *WIREs Climate Change* 11, e 603, 2019, DOI 10.1002/wcc.603
Whyte, Kyle / Talley, Jared L. / Gibson, Julia D.: «Indigenous Mobility Traditions, Colonialism, and the Anthropocene». In: *Mobilities* 19, 2019, DOI 10.1080/17450101.2019.1611015
Wiemann, Rieke: «Autos gegen Rindfleisch. 450 Organisationen fordern die Politik dazu auf, das Mercosur-Abkommen zu stoppen. Es gefährde das Klima sowie Tier- und Menschenrechte». In: *taz*, 16.2.2021, taz.de: https://is.gd/uclEdT
Yusoff, Kathryn: *A Billion Black Anthropocenes or None*, Minneapolis 2019
Zeit Online: «Bolsonaro baut den Schutz indigener Völker ab». In: *Zeit Online*, 02.01.2019, zeit.de: https://is.gd/sOKbxn

Abbildungen

1–4: If Toxic Air is a Monument to Slavery, How Can we Take it Down? (2021), © Forensic Architecture
5–7: Martìrio (2016), Vincent Carelli / Tatiana Almeida / Ernesto de Carvalho

Irina Gradinari

Genre und Ethnizität
German *Gaze* auf das Andere

Ethnizität als performative Praxis

Bereits Stuart Hall wies darauf hin, dass Ethnizität einer anderen Logik unterliegt als die *race*-Kategorie.[1] Vor allem könne diese nicht oder zumindest nicht auf eine ähnliche Weise essenzialisiert werden. Ethnizität ist zunächst im Gegensatz zu *race* nicht direkt an eine Evidenz gebunden, auch wenn ein großes Bestreben bestand und weiterhin besteht, eine Sichtbarkeit der ethnischen Fremdheit herzustellen und festzuhalten.[2] In Anlehnung an W. E. B. Du Bois und Frantz Fanon hält Hall für die *race*-Kategorie jedoch fest, dass rassistische und kolonialistische Diskurse vor allem durch die Fixierung kultureller Signifikation an sichtbaren Körpermerkmalen (Hautfarbe, Haarwuchs, Körperbau) legitimiert wurden, so würde *race* sofort, auf den ersten «ungeschulten», «unwissenschaftlichen» Blick

1 Hier unterscheide ich *race* als eine positive Kategorie, die in den USA im Kontext der amerikanischen Bürgerrechtsbewegung etabliert wurde, von dem Begriff der «Rasse», der auf die Rassentheorien aus dem 19. und 20. Jh. zurückgeht und in Deutschland wegen der kritischen Aufarbeitung der Shoah und der Ermordung von Sinti:zze und Rom:nja während des NS-Regimes als diskreditiert gilt (vgl. z. B. Claudia Bruns: «Rassismus». In: Christina von Braun / Inge Stefan (Hrsg.): *Gender & Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien*. Köln, 2013).

2 Nann Heidenreich: *V/erkennungsdienste, das Kino und die Perspektive der Migration*. Bielefeld 2015, S. 11.

‹erkannt› werden.[3] *race* hat aufgrund dieser visuellen ‹Epistemologie› einen universalisierenden Effekt und kann so dem kulturellen Wandel Widerstand leisten, was eine Erklärung für das Überdauern der *race*-Kategorie trotz der Disqualifizierung anrüchiger Rassentheorien des 19. und 20. Jahrhunderts sein könnte.

Im Gegensatz dazu erhält *ethnos* laut Hall grundsätzlich eine positive Konnotation.[4] Denn sein Aufkommen muss im Zusammenhang mit der Globalisierung als eine Abwehr gegenüber einer drohenden symbolischen Heimatlosigkeit[5] gedacht werden. So erscheint die «symbolische Rekonfiguration von Ethnizität heute als notwendig fundamentalistisch, als Zurückweisung der Moderne, […] wodurch sie per definitionem regressiv, archaisch und atavistisch ist».[6] In dieser Lesart begründet sich Ethnizität gegen die zerstörerische Macht der Globalisierung durch eine Fixierung des Ortes und der Zeit. Der historische und so auch konstruierte Charakter einer Ethnie bleibt daher sogar für die ihr sich zugehörig Fühlenden präsent. Hall schreibt zur Erfahrung von Schwarzen Subjekten aus der Karibik, dass die Ethnizität «den Stellenwert von Geschichte, Sprache und Kultur für die Konstruktion von Subjektivität und Identität» anerkennt, sowie die «Tatsache, daß jeder Diskurs platziert, positioniert und situativ ist und jedes Wissen in einem Kontext entsteht»[7]. Aus diesem Grund sind Naturalisierungsversuche von *race* und Ethnizität grundsätzlich unterschiedlicher Natur, wie Hall es in einer seiner späteren Du Bois-Vorlesungen ausführt:

> Während Rasse also im Biologischen gründet und in Richtung des Kulturellen gleitet, scheinen *ethnos* oder Ethnizität […] ausschließlich im Kulturellen zu gründen, im Bereich gemeinsamer Sprachen, besonderer Sitten, Traditionen und Überzeugungen, *gleiten aber trotzdem ständig* – speziell aufgrund landläufiger Auffassung von Verwandtschaftsbeziehungen – in Richtung einer transkulturellen und sogar transzendentalen Fixierung im gemeinsamen Blut, gemeinsamen Erbe und einer gemeinsamen Abstammung, die der Ethnizität allesamt eine originäre Grundlage in der Natur verleihen, die sie außerhalb des Zugriffs der Geschichte verortet.[8]

Durch diese Überlegungen wird also deutlich, dass Ethnizität einem anderen Signifikationsprozess unterliegt. Ethnizität verfügt über keine mit *race* vergleich-

3 Stuart Hall: *Rasse, Ethnizität und Nation*. Berlin 2018, S. 82.

4 Ebd., S. 119.

5 Auch bei Étienne Balibar: «Gibt es einen «Neo-Rassismus»?». In: Étienne Balibar / Immanuel Wallerstein (Hrsg.): *Rasse, Klasse, Nation. Ambivalente Identitäten*. Hamburg 2019, S. 27.

6 Hall 2018, S. 137.

7 Stuart Hall: «Neue Ethnizitäten». In: *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2*. Hamburg 1994a, S. 22.

8 Hall 2018, S. 127 (Herv. i. O.).

bare stabile Referenz, wie es der Körper als ‹nackte› Wahrheit[9] bietet, muss sich daher wiederholt durch gemeinsame Sitten oder Traditionen verstetigen. Die Essenzialisierung der Ethnizität ist nachträglich und wird diskursiv fundiert. Ethnizität stellt daher, so meine These, eine medienästhetische performative Praxis dar, die im Sinne Judith Butlers immer wieder erneut hergestellt werden muss und so auf Wiederholungen angewiesen ist, um zu bestehen. Im Film wird Ethnizität erst durch Kleidung, Namen, Akzent und Stereotypie in Bezug auf die Darsteller:innentypen ersichtlich, wobei Sprachkenntnisse in der Regel als zentrales Differenzmerkmal fungieren. Ethnizität kann aber auch zum Beispiel durch die Queer-Kategorien hergestellt werden. Im Film Lola und Bilidikid[10] sind es gerade Drag-Inszenierungen,[11] die die Ethnizität generieren und durch ihre Queerness zu einer Unterscheidbarkeit zwischen migrantischen Figuren und deutschen (homophoben) Straights beitragen. Es handelt sich dabei also um Praktiken, die die Sichtbarkeit von Differenzen erst produzieren müssen.

So bleibt Ethnizität grundsätzlich instabil, weil Wiederholungen durch Situierung und Kontextualisierung notwendigerweise eine Praxis der Verschiebung darstellen. Deutschsein kann beispielsweise an eine Nation von Dichtern in Bezug auf den bestehenden literarischen Kanon, an eine Täternation in Bezug auf den Zweiten Weltkrieg oder an eine demokratische Republik in Bezug auf die erfolgreiche Nachkriegsgeschichte geknüpft werden.[12] Die letzte Referenz für das Deutschsein löst zugleich zum Teil deren ethnische Codifizierung auf, prävaliert diese Vorstellung doch das Staatssystem als Organisationsstruktur gegenüber einer Nation als einer imaginierten, ethnischen Gemeinschaft.[13] Den aufgezählten Verallgemeinerungen steht zugleich die durch die Dialekte aufbewahrte Geschichte von Deutschland als Zusammenkunft von verschiedenen früheren germanischen Stammesverbänden gegenüber, welche Deutschsein als eine junge Konstruktion, ja als Ergebnis historischer Entwicklung und politischer Entscheidungen, also brüchig und ein Stück kontingent, erscheinen lässt. Deniz Göktürk[14]

9 Hans Blumenberg: «Paradigmen zu einer Metaphorologie». In: *Archiv für Begriffsgeschichte*. Bd. 6 (1960), Frankfurt a. M.: 1997, S. 5–142.

10 Lola und Bilidikid, Regie: Kutluğ Ataman, D 1999.

11 Nils Jablonski: «Interkulturelle Identität und enantiomorphe Existenz. Asymmetrische Spiegelungen in Kutluğ Atamans Lola und Bilidikid (1999)». In Deniz Bayrak / Enis Dinç / Yüksel Ekinci / Sarah Reininghaus (Hrsg.): *Der deutsch-türkische Film. Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Bielefeld 2020.

12 Claus Leggewie: «Schlachtfeld Europa. Transnationale Erinnerungen und europäische Identität». In: *Blätter für deutsche und internationale Politik* 54, 2009, S. 81–93.

13 Zur kritischen Reflexion zwischen Staat und Nation vgl. Nira Yuval-Davis: *Gender & Nation*. London, 1997, S. 27.

14 Deniz Göktürk: «. Verstöße gegen das Reinheitsgebot: Migrantenkino zwischen wehleidiger Pflichtübung und wechselseitigem Grenzverkehr». In: Ruth Mayer / Mark Terkessidis (Hrsg.): In: *Globalkolorit. Multikulturalismus und Populärkultur*. St. Andrä-Wördern 1998, S. 99–114.

und Nanna Heidenreich[15] vertreten vor dem Hintergrund der Gründung der BRD 1949 die Meinung, dass «Deutsch» gar keine ethnische Definition darstellt, sondern eine rechtliche, die die Staatsbürgerschaft mit entsprechenden Rechten und Pflichten festlegt, wobei auch «deutsches Volk» oder «deutsche Kultur» als Begriffe bestehen und je nach Kontext Deutsch als Ethnizität durch den Bezug auf Abstammung, Geschichte, Sprache oder Bildung hervorbringen. Diese Prozesse performativer ‹Ethnisierung› möchte ich mit Stuart Hall als kulturelle Identität weiterentwickeln und in Bezug auf Genrelogiken erweitern. Das Kino hat nicht einfach *«pleasures of hybridity»*[16] erschaffen, sondern durch die Schaulust eine national und ethnisch codierte Gemeinschaft konstituiert, die allein im Kino möglich ist und die aus der filmisch gewonnenen Kontrolle über das Andere und der moralisch richtigen Situierung der Zuschauenden im Diskurs erfolgt.

Ethnizität und differenzieller Rassismus

Um Ethnizität zu dekonstruieren, schlägt Stuart Hall[17] (1994b) den Begriff der kulturellen Identität vor, welche sich durch eine Ambivalenz auszeichnet: Einerseits beruht sie auf Topoi eines gemeinsamen «einzig wahren Selbst».[18] Die *race*-Kategorie bewirkt nach Hall also eine Art Homogenisierung, während Ethnizität auf eine Differenzbildung angewiesen ist, durch welche eine Ethnie in ihrer Authentizität und Einheit durch den Bezug auf Traditionen und eine gemeinsame Vergangenheit produziert wird. Die Politik der Ethnizität ist daher notwendigerweise eine Politik, die «auf Differenz und Verschiedenheit basiert»[19], um Grenzen zu anderen Ethnien zu ziehen. Ethnizität stellt dabei grundsätzlich eine «*Wieder-Erzählung* der Vergangenheit» dar, um «einen imaginären Zusammenhang» für eine Gruppe zu begründen.[20] Das kollektive Gedächtnis muss dabei ständig in Bezug auf aktuelle politische Diskurse der Gegenwart umformuliert werden, so ist andererseits der kulturellen Identität doch eine weitere Differenz im Sinne von Derridas *différance* eingeschrieben, weil die Berufung auf historische Topoi das Werden im Verlauf des Geschichtlichen thematisieren muss, so Hall weiter:

> Kulturelle Identitäten haben Ausgangspunkte und Geschichten. Wie alles Historische unterliegen sie ständiger Veränderung. Weit entfernt davon, in

15 Heidenreich 2015, S. 35.

16 Göktürk 1998, S. 100.

17 Stuart Hall: *Kulturelle Identität und Diaspora. In Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2*. Hamburg 1994b, S. 26–43.

18 Ebd., S. 27.

19 Hall 1994a, S. 23.

20 Ebd., S. 28 (Herv. i. O.).

> einer wesenhaften Vergangenheit für immer fixiert zu sein, sind sie dem permanenten ‹Spiel› von Geschichte, Kultur und Macht unterworfen. […] Kulturelle Identitäten sind die instabilen Identifikationspunkte und Nahtstellen, die innerhalb der Diskurse über Geschichte und Kultur gebildet werden. Kein Wesen, sondern eine *Positionierung*.[21]

Ethnizität kann somit als eine diskursive Positionierung oder Situierung beschrieben werden, welche notwendigerweise prozessiert werden muss, um zu bestehen, und durch eine ständige sozialpolitische Aktualisierung von Differenzen nicht fixiert werden kann. Deswegen spricht Hall über «Identifikationspunkte» und «Nahtstellen», welche Ethnisierung als einen diskontinuierlichen und fragmentarischen Prozess ausweisen. Wie kann also Rassismus eine Wirkung entfalten, wenn Ethnizität selbst als eine punktuell produzierte Kategorie erscheint, deren kultureller Charakter nicht zu eliminieren ist? Étienne Balibar beschreibt es bereits Ende der 1980er-Jahre als einen differenziellen Rassismus oder in Anlehnung an Frantz Fanon als «Rassismus ohne Rasse»,[22] um den phantasmatischen Charakter dieser Formen des Rassismus zu betonen, wobei hier Immigration als «Ersatz für den Begriff der Rasse»[23] fungiere. Balibars Erklärungen nach wurde die Abkoppelung der rassistischen Praktiken von den historischen Rassentheorien möglich, indem Naturbeschreibungen der rassistischen Theorien auf die Kultur übertragen worden sind bzw. die Natur-Kultur-Differenz aufgehoben wurde[24], vor allem dort, wo sich die Kultur über eine angebliche Ursprungsgeschichte begründet. In diesem Fall geht es dann doch wieder um eine Erzählung als Grundlage des Ethnisierungsprozesses, über die Stuart Hall nachdachte.

Mir scheint es aber, dass dieser Transfer rassifizierender Zuschreibungen von historischen Rassentheorien auf verschiedene soziale Phänomene vor allem Medien zu verdanken ist, die unsere Wahrnehmung mitkonstituieren und politische Praxis mitgestalten. Das kollektive Gedächtnis, das beispielsweise für ethnische oder nationale Identitäten oder die Stiftung von Gemeinschaften von zentraler Bedeutung ist, stellt selbst ein medienästhetisches, wenn nicht sogar filmisches Phänomen dar.[25] So muss die Frage nach Ethnizitätskategorien im Zusammenhang mit Genres und Formaten gedacht werden, welche ästhetisches Bildrepertoire und generische Differenzmechanismen bereitstellen, mit denen Ethnizität performativ hervorgebracht werden kann. Die generische Logik gestaltet Signifi-

21 Ebd., S. 29, 30 (Herv. i. O.).

22 Balibar 2019, S. 28. Vgl. auch Stuart Hall: «Rassismus als ideologischer Diskurs». In: Nora Räthzel (Hrsg.): *Theorien über Rassismus*. Hamburg 2000, S. 7–17.

23 Hall 2000, S. 27.

24 Ebd., S. 30.

25 Irina Gradinari: *Kinematografie der Erinnerung, Bd. 1: Filme als kollektives Gedächtnis verstehen*. Wiesbaden 2020.

kationsprozesse und Wahrnehmung, sie schreibt sich darin zugleich ein,[26] wenn etwa ethnische Stereotype unterschiedlich in Melodram, Komödie oder Krimi hervorgebracht und gewichtet werden. Situierung stellt somit vor allem eine generische Praxis des Kinos oder des Fernsehens dar.

Geht es um verschiedene Medien, so soll die kulturelle Identität nicht als eine Figur innerhalb eines Mediums bzw. einer Diegese verstanden werden, welche kulturelle Ideale verkörpert, sondern die genrespezifische Signifikanz, die über die Differenzen Bedeutung produziert, sowie die Position der Zuschauenden, für die dieses oder jenes filmische Werk produziert wird. Auch wenn Filme oder Serien in einer komplexen Wechselwirkung zwischen Produktion, Rezeption, kulturellen Diskursen und ästhetischen Traditionen stehen, arbeiten deutschsprachige Produktionen durchaus an einem ‹deutschen› Blick, bei dem deutsche nationale Selbstbilder über das ethnisch definierte (nicht-europäische) Andere gesetzt und Ethnizitäten grundsätzlich in Bezug auf die deutsche Geschichte, die deutsche Sprache und deutsche Traditionen (was auch immer darunter zu verstehen wäre) verhandelt und definiert werden. Neben der Situierung einer Ethnie innerhalb eines generischen und diskursiven Signifikationsprozesses muss also auch eine (medienästhetische) Perspektive berücksichtigt werden, aus der Ethnizitäten hergestellt werden: wie der Blick *(gaze*[27]*)* strukturiert und welches Begehren damit verbunden wird.

Genre, Gender und Ethnizität

Das Kriminalgenre erscheint wie kein anderes Genre anfällig für Stereotypie, verfügt also durchaus über ein stabiles generisches Repertoire an Bildern, Figuren und Strategien – etwa dem Antagonismus von Gesetz und Verbrechen, der zwischen Täter:in, Opfer, Ermittler:innen und Zeug:innen ausgehandelt wird –, das Genderkategorien sowie ethnische Kategorien strukturiert und sich so selbst in ihre Definitionen einschreibt.[28] In dieser generischen Konstellation werden ver-

26 Ivo Ritzer / Peter Schulze: «Transmediale Genre-Passagen: Interdisziplinäre Perspektiven». In: Ivo Ritzer und Peter Schulze (Hrsg.): *Transmediale Genre-Passagen: Interdisziplinäre Perspektiven*. Luxemburg, Berlin 2015, S. 1–40; Irina Gradinari / Ivo Ritzer: Genre und Race: «Ein zu berücksichtigendes Verhältnis». In: Irina Gradinari / Ivo Ritzer (Hrsg.): *Genre und Race. Mediale Interdependenzen von Ästhetik und Politik*. Wiesbaden 2021, S. 1–26.

27 Hier folge ich Überlegungen von Kaja Silverman, die mit *gaze* einen wirksamen, diskursiv-medialen, apparativ und kollektiv hergestellten Fokus meint – das Blickregime, das sich von individuellen Blicken *(look)* unterscheidet, diese jedoch zugleich an der Schnittstelle des Symbolischen und Imaginären auch mitkonstituiert. Vgl. Kaja Silverman: *The Threshold of the Visible World*. London 1996.

28 Ludwig Bauer: *Authentizität, Mimesis, Fiktion. Fernsehunterhaltung und Integration von Realität am Beispiel des Kriminalsujets*. München 1992, S. 45; Ingrid Brück: «Der westdeutsche Fern-

handelnde identitätsstiftende Diskurse und sozial wirksame Differenzen vor das (symbolische) Gesetz gebracht, um ihre Anschlussfähigkeit an Staatsinstitutionen zu überprüfen und zu problematisieren. So wird aber zugleich eine diskriminierende Struktur an der Achse von Gut und Böse, Gesetz und Verbrechen, Normalität und Pathologie dem Genre strukturell eingeschrieben, auch wenn der Krimi über eine gesetzlich legitimierte Integration einer marginalisierten Ethnie in der hegemonialen Ordnung – ein durchaus wichtiges politisches Anliegen – nachdenkt.

Das Kriminalgenre muss also in seiner Mehrdeutigkeit und diskursiven Transformation begriffen werden. Einst als Genre der Transgression des Raums und des Gesetzes durch Walter Benjamin[29] definiert, der den Kriminalroman zudem in einen Zusammenhang mit liminalen Orten und Schwellen bringt, avancierte es in Anlehnung an Luc Boltanski[30] in der BRD, auch dank des Fernsehens,[31] zu einem Genre der bürgerlichen Staatsstabilisierung – für Deutschland in den 1970er- bis 1990er-Jahren zum Staatsgenre schlechthin. Die TATORT-Reihe (D 1970–heute) konnte die Hervorhebung des Gesetzes gegenüber der Politik als eine zentrale Staatsgrundlage in Szene setzen sowie ein föderalistisches Regierungssystem honorieren, das vor allem in Regionalismus und Lokalkolorit der TATORT-Reihe zum Ausdruck kam.[32] Bis heute erfreuen sich die nach wie vor quotenstarken TATORT-Filme einer besonderen Popularität[33], auch wegen ihres Bezugs zu aktuellen sozialpolitischen Ereignissen durch die Etablierung einer «realistisch gestalteten Fiktion» mit einem «dokumentarischen Anspruch»[34] und eines «interaktiven Realismus».[35] Jochen Vogt preist den TATORT sogar als «de[n] wahre[n] deutsche[n] Gesellschaftsroman» und als die «wichtigste deutsche Errungenschaft» auf dem Gebiet der Populärkultur nach 1945.[36] Die TATORT-Reihe

sehkrimi im Diskurs der ExpertInnen: Ein Forschungsbericht». In: *Spiel* 15, 1996, S. 321; Hendrik Buhl: *Tatort. Gesellschaftspolitische Themen in der Krimireihe*. Konstanz 2013, S. 16–17; Hendrik Buhl: «Der Kriminalfilm: Polizei/Detektiv». In: Marcus Stiglegger (Hrsg.): *Handbuch Filmgenre. Geschichte – Ästhetik – Theorie*. Wiesbaden 2020, S. 467–484.

29 Walter Benjamin: «Kriminalromane auf Reise». In: Jochen Vogt (Hrsg.): *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*. München 1998, S. 23–24.

30 Luc Boltanski: *Rätsel und Komplotte. Kriminalliteratur, Paranoia, moderne Gesellschaft*. Berlin 2013, S. 149.

31 Buhl 2013.

32 Jochen Vogt: Tatort – der wahre deutsche Gesellschaftsroman, In: Jochen Vogt (Hrsg.): *MedienMorde. Krimis intermedial*. München 2005b, S. 113; Buhl 2013, S. 30.

33 Wolfgang Darschin / Heinz Gerhard: «Tendenzen im Zuschauer-Verhalten. Fernsehgewohnheiten und Fernsehreichweiten im Jahr 2033». In: *Media Perspektiven* 4, 2004, S. 147.

34 Buhl 2013, S. 36.

35 Reinhold Viehoff: «Der Krimi im Fernsehen. Überlegungen zu einer Genre- und Programmgeschichte». In: Jochen Vogt (Hrsg.): *MedienMorde. Krimis intermedial*. München 2005, S. 95.

36 Vogt 2005b, S. 111.

zeigte so die Offenheit des Kriminalgenres gegenüber verschiedenen aktuellen Themen, darunter auch der Migration,[37] und kartografierte die deutsche Kultur in ihren lokalen Besonderheiten und deren historischen Entwicklungen.[38] Deswegen ist der deutsche Krimi durchaus als ethnografisches Genre im Sinne von Rey Chow[39] zu verstehen, als Ort der Sammlung von Bildern, des Dokumentierens von Milieus und so auch der Verhandlung eigener ethnischer Zugehörigkeiten gegenüber dem ethnischen oder rassifizierten Anderen.[40]

Mit der Verbreitung der Serien im digitalen Fernsehen und der Etablierung von Streamingdiensten muss das Krimigenre im Zusammenhang mit der Globalisierung gesehen werden, in der es zu einem neuen Erzählmodus avancierte.[41] Die meisten Serien erzählen unabhängig von ihrem Genre mithilfe einer Ermittlung. Kriminalerzählung bzw. analytische Ermittlungsfiktion stellt ein transgenerisches Phänomen dar, das ein neues epistemologisches Blick- und Darstellungsparadigma etablierte. Die Serie selbst muss im Gegensatz zum Film als Medium der bürgerlichen Ideologie,[42] als Medium der Globalisierung verstanden werden, das internationalisierungsfähige Erzählweisen – und darunter vor allem das Kriminalgenre – ausgebaut hat. So erscheint das Kriminalgenre für die Serie erstens wegen seines Schematismus interessant, kann der Krimi doch von einem internationalen Publikum leicht über die Grenzen hinaus rezipiert werden. Durch primäre stabile, genrekonstitutive Elemente wie Verbrechen und Ermittlung können fakultative, genretypische Struktureinheiten[43] wie Orte und Nationen beliebig ausgetauscht und verschiedene kulturelle, historische und so auch ethnografische Kontexte eingesetzt werden.

Zweitens zeigte sich das Kriminalgenre doch auch als ein demokratisches Medium, das für verschiedene, auch nicht-heteronormative, nicht-*weiße*[44] oder nichteuropäische Subjektivierungsprozesse offen zu sein scheint. Als primär ‹männliches› Genre mit Armchair-Detektiven bis hin zu *hardboiled guys* konnte es für die Verhandlung von weiblicher oder queerer Identität, von Schwarzsein, Klassen- oder Religionszugehörigkeiten angepasst werden.[45] All diese Perspektiven sind

37 Christina Ortner: «Tatort: Migration. Das Thema Einwanderung in der Krimireihe Tatort». In: *M&K. Medien & Kommunikation* 55, 2007, S. 5–23.

38 Vogt 2005, S. 115; Buhl 2013, S. 30–31.

39 Rey Chow: *The Rey Chow Reader*. New York 2010.

40 Ortner 2007.

41 Irina Gradinari: «Der invektive und der investigative Blick: Detektion, Ultraschallblick und Profiling». In: Elisabeth Heyne / Tanja Prokic: *Invective Gaze – Das digitale Bild und die Kultur der Beschämung*. Bielefeld 2022, S. 185–204, hier S. 188.

42 Claire Johnston: « frauenfilm als gegenfilm». In: *Frauen und Film* 11, 1977, S. 10–19.

43 Bauer 1992, S. 48.

44 *Weiß* setze ich kursiv, um diese Kategorie sichtbar zu machen und vor allem als diskursive Konstruktion zu markieren.

45 Vgl. z. B. Gabriele Dietze: *Hardboiled woman. Geschlechterkrieg im amerikanischen Kriminalro-*

für dieses Genre – eine Art Universalgenre[46] – anschlussfähig, weil es gerade aufgrund seines Schematismus vergleichbare Identitätsstrukturen bereitstellt, welche nun vor dem Gesetz verhandelt werden können. Für marginalisierte Gruppen bedeutete es eine Ermächtigung durch die Genrestrukturen als etablierte gesellschaftliche und ästhetische Institution,[47] wenn einst kaum thematisierte Ethnien, die als Andere für hegemoniale Identitätsdiskurse instrumentalisiert wurden, durch ihre Darstellung als Hauptfiguren etablierte generische Identitätsstrukturen für sich nutzen und in diesem Zusammenhang überhaupt einen Identitätsstatus erhalten können. Die Figuren steigen durch einen diegetischen Anschluss an das Gesetz und Staatsinstitutionen in ihrer Bedeutung und bekommen im Laufe der Handlung die Möglichkeit, Gerechtigkeit vom Gesetz einzufordern und selbst zur Tat zu schreiten, wobei zugleich eine Homogenisierung durch diese Genrestrukturen stattfindet. Stuart Hall kritisiert solche homogenisierten kulturellen Repräsentationsformen als eine «Mini-Version» des Amerikanischen.[48]

Drittens wurde das Genre eine lange Zeit unterschätzt – es wurde als trivial (zu Recht) und daher als wirkungslos (zu Unrecht) abgewertet[49] –, hat jedoch Strategien entwickelt, Begehren zu entfalten, welche nun im Zuge der Globalisierung als Subjektivierungsgrundlagen anzusehen sind. Zum einen geht es im Kriminalgenre um ein Geheimnis, das Neugier und in Serien oft den institutionell begründeten Willen zum Wissen generiert. So wird das Begehren nach Verstehen, nach einer analytischen, scheinbar rationalen Erfassung der Welt erzeugt (als ob so ein Verständnis möglich wäre). In der globalisierten Welt und in digitalen Informationsströmen ist es nicht mehr möglich, ein für alle gültiges Wissenssystem und einen gemeinsamen Referenzrahmen,[50] auch in Bezug auf ethnische und nationale Gemeinschaften aufrechtzuerhalten. So scheint das Kriminalgenre doch gerade das zu bieten – etwa kompakte, sinnvolle Informationen über die Welt, selbst wenn es nur eine sehr lokale, kontextbezogene Situation darstellt. Zum anderen geht es dabei um Verbrechen, so kann sich das Begehren nach Ordnung (im Sinne der Rechten) oder nach Gerechtigkeit (im Sinne der Linken) entfalten, welche nun zunehmend global als eine der wichtigen politischen Agenden zu betrachten ist. Vor

man. Hamburg 1997.

46 Günther Rager zit. n. Viehoff 2005, S. 99.

47 Magnus Enzensberger: «Ein wenig Theorie: Vierte Vorlesung vom Nutzen und Nachteil der Gattungen (1964/65)». In: Rainer Barbey (Hrsg.): *Scharmützel und Scholien: über Literatur*. Frankfurt a. M. 2009, S. 64–82.

48 Stuart Hall: «Das Lokale und das Globale: Globalisierung und Ethnizität». In: *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2*, Hamburg 1994c, S. 53.

49 Dazu z. B. Jochen Vogt (Hrsg.): *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*. München 1998; Jochen Vogt (Hrsg.): *MedienMorde. Krimis intermedial*. München 2005a; Susanne Düwell / Andrea Bartl / Christof Hamann / Oliver Ruf (Hrsg.): *Handbuch Kriminalliteratur. Theorie – Geschichte – Medien*. Stuttgart 2018; Buhl 2020, S. 467–484.

50 Félix Stalder: *Die Kultur der Digitalität*. Frankfurt a. M. 2016.

allem bieten sich Krimiserien dazu an, Globalisierung zu inszenieren, weil sie viertens medienästhetisch mehr Handlungsfiguren einsetzen und in der Diegese über mehr Zeit für die Entfaltung und Verschiebung von Identitätskategorien verfügen.

Vor diesem Hintergrund ist eine paradoxe Entwicklung zur Ethnisierung zu verzeichnen, da die serielle und genrespezifische Logik Ethnizitäten homogenisiert und auf bestimmte Milieus und Schauplätze festlegt. Ethnische Differenzen werden so durch die Genresignifikanz ausgehebelt, verschwinden jedoch nicht, sie werden sowohl durch die Geschlechterdifferenzen verhandelt als auch in soziale Phänomene, etwa in einen Ausdruck der Kriminalität umcodiert. Ethnizität wird auf diese Weise zu einem negativen sozialen Phänomen.

Krimiserien und Organisierte Kriminalität

Diese generische Umcodierung der Ethnizität wird vor allem in den Krimiserien zur Organisierten Kriminalität sichtbar, die selbst als Effekt der Globalisierung zu verstehen sind und die ein Medium darstellen, an dem nun der Antagonismus zwischen Globalisierung und Regionalisierung, zwischen Heimatlosigkeit und Ethnisierung als Konkurrenz zwischen migrantischen und ‹deutschen› Männlichkeiten auch genrespezifisch ausgehandelt wird, wie es vor allem in den viel ausgezeichneten und gepriesenen Serien Im Angesicht des Verbrechens und 4 Blocks[51] der Fall ist. Die Krimiserien changieren also an der Achse des Nationalen und des Globalen. Es geht um ein in Deutschland tradiertes beliebtes Genre, deutsche Schauplätze als Handlungsorte, deutsche Sprache und deutsche Kultur, die zur Disposition gestellt werden. Vor allem konnte die Serie Im Angesicht des Verbrechens nur in Deutschland entstehen, ist sie doch Ergebnis zahlreicher Experimente mit dem deutschen Krimigenre und deutscher Film- und Fernsehästhetik, die kein anderer so hätte durchführen können wie der renommierte Film- und Fernsehregisseur Dominik Graf.[52] Laut Peter Luley ist die Serie «die Verdichtung aller guten und sehr guten Kriminalfilme, die Graf in den vergangenen 20 Jahren gemacht hat».[53] In den Worten von Dominik Graf selbst stellt diese Serie einen «Über-Film» dar, «der Langfilm, den wir immer schon machen wollten».[54] Zugleich wird das Deutschsein explizit durch die Begegnung mit dem Anderen verhandelt und konstituiert, das in Form der Organisierten oder Clan-

51 4 Blocks, Regie: Marvin Kren / Oliber Hirschbiegel / Özgür Yildirim, D 2017–2019.

52 Chris Wahl: «Dominik Grafs Karriere als Filmemacher zwischen Kino und Fernsehen: Eine Einführung». In: Chris Wahl / Marco Abel / Jesko Jockenhövel / Michael Wedel (Hrsg.): *Im Angesicht des Fernsehens. Der Filmemacher Dominik Graf.* München 2012, S. 32–59.

53 Peter Luley: «Viel Graf und ein bisschen Märchen». In: *Süddeutsche Zeitung*, 20.02.2010.

54 Zit. n. Wahl 2012, S. 55; Dominik Graf: *Im Angesicht des Verbrechens. Fernseharbeit am Beispiel einer Serie*. In: Johannes F. Sievert (Hrsg.): Berlin 2010.

Kriminalität als zerstörerisch, parasitär und grundsätzlich zu eliminierendes Phänomen dargestellt wird. Dieses Verhältnis von Regionalisierung und Globalisierung wird auch als Bildermigration verhandelt, wenn deutsche Krimitraditionen nun mit internationalen Motiven und ästhetischen Strategien angereichert werden. Die ProSieben-Serie Die Strassen von Berlin[55] steht noch in der Tradition des Tatorts, Im Angesicht des Verbrechens und 4 Blocks zählen hingegen zu Qualitätsserien, wurden sogar als Auszeichnung in eine Reihe mit Der Pate[56], The Sopranos[57] und The Wire[58] (auch thematisch) gesetzt. Männlichkeiten ins Zentrum zu setzen und aus der Sicht der Verbrecher:innen zu erzählen, geht ebenfalls auf diese erfolgreichen Mafiafilme und -serien zurück, während die deutsche Tatort-Reihe in der Regel die Perspektive der Ermittlung einnimmt.[59]

Dass es dabei um ein Fantasieren über das Andere geht, zeigt sich vor allem daran, dass die Organisierte Kriminalität selbst ein mediales Phantasma darstellt. Nach der Definition des Bundeskriminalamts wird die Organisierte Kriminalität durch eine planmäßige Tätigkeit, Arbeitsteilung und Verbrechen einer kriminellen Gruppe von Menschen charakterisiert, stellt also eine konkurrierende Form der gesetzlich verankerten Ökonomie, ja eine Art Schattenökonomie, dar.[60] Ob die Organisierte Kriminalität überhaupt existiert und wie ihre Strukturen aussehen, weiß jedoch keine:r genau, weil sie eben nicht institutionalisiert ist. Aufgrund ihrer klandestinen und netzartigen Strukturen (wenn solche Strukturen überhaupt tatsächlich bestehen) haben sogar die Mitglieder der Organisierten Kriminalität keinen Einblick in die eigenen Strukturen – die Bilder wie auch die Deutung dieses sozialen Phänomens sind daher grundsätzlich fiktional. So haben sich im Film Motive gebildet, die die Organisierte Kriminalität vorstellbar machen, wobei das Krimigenre struktur- und ordnungsbildend erscheint, indem Gesetz und Verbrechen, das Geheime und Offensichtliche, der Betrug und die Wahrheit zentrale Elemente darstellen und so auch die Andersheit als Oppositionsprinzip generisch konstituieren. Zentral erscheint dabei die Markierung ethnischer Differenzen, weil sich die Organisierte Kriminalität als Globalisierungsphänomen über die Staatsgrenzen hinwegsetzt. Dadurch entsteht teilweise die Bedrohung, dass die gesetzliche und tradierte deutsche Ordnung eigentlich durch solche grenzübertretenden Phänomene zersetzt wird. Grenzen werden somit entlang ethnischer Differenzen gebildet und ausgehandelt, die vor allem Grenzen von Gesetz und Verbrechen darstellen. Die Ethnisierung des Anderen dient so als

55 Die Strassen von Berlin, Regie: Sven Bohse, D 1995–2000.

56 Der Pate, Regie: Francis Ford Coppola, USA 1972, 1974, 1999.

57 The Sopranos, USA 1999–2007.

58 The Wire, USA 2002–2008.

59 Ortner 2007, S. 5–23.

60 BKA: «Organisierte Kriminalität». In: *Bundeskriminalamt*, 2022, bka.de: https://is.gd/G6whBd (08.04.2022).

Erklärung für die Organisierte Kriminalität. Im Zuge dessen wird auch Deutschsein selbst im Vergleich und in Abgrenzung zum Anderen als eine von vielen Ethnizitäten diskursiviert. *Weißsein* steht in diesem Zusammenhang auch nicht mehr automatisch für Gesetz und Ordnung, wird durch Differenzierungsprozesse als Effekt genrespezifischer und diskursiver Verhandlungen sichtbar.

Gibt es keine institutionalisierten Strukturen der Organisierten Kriminalität, so gilt die Familie als ‹natürliches› Organisationsprinzip, die bereits das Filmepos Der Pate als Topos installierte. Die Familie als strukturelle soziale Minimaleinheit bildet in der bürgerlichen Gesellschaft eine Stütze des Staates. Aus einem anderen Land eingewandert, scheint die Familie ein Stück fremder Staatlichkeit mitgebracht zu haben, die in Konflikt zur deutschen Staatlichkeit steht. So werden migrantische Diasporas repräsentativ für ihre Heimatländer, die auf solche Weise als Quelle des Kriminellen erscheinen. Im Kontext der Serien, die Organisierte Kriminalität thematisieren, wird dabei Berlin als Schauplatz gewählt.[61] Damit wird nicht nur der typisch deutsche Regionalismus aufgegeben, sondern die Organisierte Kriminalität trifft zugleich das Machtzentrum Deutschlands, sie nistet sich in der Hauptstadt, im sozio- wie polithistorisch bedeutsamsten Ort, im Herzen des Deutschseins ein und stellt so eine fundamentale, strukturelle Bedrohung der deutschen Staatlichkeit dar. Im Zuge dessen werden erkennbare Orte für das deutsche Publikum als Verbrechensort umcodiert, denn sie werden durch das ‹Andere› besetzt, zum Beispiel der Ku'Damm in Im Angesicht des Verbrechens oder der Görlitzer Park in 4 Blocks.

Zu den Tropen performativer Ethnizität gehören in den Krimiserien weiterhin statische konservative Männlichkeitsbilder, mit denen sich das Genre stabilisiert. Es gibt in der Regel eine Reihe konkurrierender hierarchischer Männerbilder, die um die Macht und den Einfluss innerhalb der eigenen Gruppe und darüber hinaus mit anderen ethnischen Gruppen kämpfen. Symbolische Väter stehen auf beiden Seiten des Gesetzes, auf die diese konkurrierenden Ordnungen als Entscheidungsträger zurückgeführt werden. Das Andere ist aber vor allem kriminell und daher bedrohlich. Die Handlung kreist um das kriminelle Geschäft, das in der Regel stark umkämpft ist. Das Geheimnis des Verbrechens ist jedoch kaum ein Thema – aufgrund in der Regel verquickter Strukturen und einem großen Personal muss die Serie sofort auch das Verbrechen bei der Ausführung zeigen, damit die Handlung trotz der vielen Akteur:innen, zahlreicher Schauplätze und der verzweigten Strukturen der Netzwerke noch nachvollziehbar bleibt. So werden die Zuschauenden mit einem auktorialen und voyeuristischen Blick versehen, der in geheime und kriminelle Geschäfte eindringt, alles überblickt sowie bei der Beseitigung der Störun-

61 Britta Hartmann: «‹Berlin ist das Paradies›. Inszenierung der Stadt in Domik Grafs ‹Im Angesicht des Verbrechens› und Thomas Alslans ‹Im Schatten›». In: Rainer Rohter / Julia Pattis (Hrsg.): *Die Lust am Genre. Verbrechergeschichten aus Deutschland*. Berlin 2011, S. 169–186.

gen anwesend ist und die Bestrafung der Anderen genießt. Dieser Blick wird zugleich verändert, weswegen er eine liminale und integrative Perspektive einnimmt, der das Andere mit einschließt: Es ist ein ‹deutscher› Blick, der durch die deutsche Sprache, deutsche Schauplätze und deutsche Geschichte in Tradition deutscher Krimis Immigration als Problem in Deutschland erfasst. Die Krimiserien erzählen aber aus der Perspektive des (mehr oder weniger integrierten) Anderen, da sie (authentische) Einblicke in kriminelle Milieus fürs deutsche Publikum gewährt, zum Beispiel durch die Perspektive eines jüdischen Ermittlers oder russischer Mafia-Mitglieder in Im Angesicht des Verbrechens oder eines arabischen Familien-Clans in 4 Blocks. So dezentriert dieser Blick die ‹heimische› Position der Zuschauenden – deren Blick erscheint auch als ein Blick auf die Deutschen durch die Anderen –, zugleich jedoch legitimiert er erst das rassistische Repertoire des störenden Anderen – man darf Rassismen und Hassbilder verlautbaren, weil eine der Hauptfiguren selbst zu diesem Anderen (teilweise) gehört und ihr das Recht zugesprochen wird, die eigene Ethnie zu verurteilen. Die Serien eignen sich also den Blick des Anderen an, der eine ethnische oder nationale Ganzheit infrage stellt und gleichzeitig Rassismen erst zulässt. Zu der integralen Perspektive gehört auch eine als gefährlich ausgewiesene Struktur der Durchdringung, z. B. korrupte Polizist:innen, die der Mafia helfen, und Vertreter:innen der Minderheit, die auf der Seite des Gesetzes stehen. Dadurch werden das Selbst und das Andere aufgespalten; ganz im Sinne von Homi K. Bhabha werden hier Subjektpositionen immer schon auf das Andere bezogen, also als Ganzheit dekonstruiert. Diese Aufspaltung hat ebenso eine besondere legitimatorische Wirkung, Rassismen und Xenophobie zu verlautbaren, ist doch die Serie scheinbar differenziert und unterscheidet zwischen ‹guten› und ‹bösen› Anderen. Grundsätzlich hat die Struktur der Durchdringung eine sexuelle Konnotation, ja droht die als männlich codierte Diaspora zu penetrieren.

Zu einer solchen porösen, unerwünschten und zugleich begehrten Schnittstelle gehören die Frauenfiguren, die dabei die vulnerablen Ränder ethnischer Gruppen verkörpern. Durch sie kann es zu einer Vermischung unterschiedlicher Ethnizitäten kommen, die von der Homosozialität der Mafia-Strukturen ablenkt, jedoch pathologisiert wird, beispielsweise die Beziehung eines Polizisten zu einer Prostituierten oder eines Undercover-Polizisten zu einer verheirateten Frau eines Clan-Mitglieds. Was also die Genrestrukturen produzieren, sind Vorstellungen von einer Ethnie, die sich letztendlich über eine Familie, konservative Geschlechterbilder und eine Positionierung gegenüber dem Gesetz definiert. Zugleich – weil es um eine genrespezifische Kriminalisierung des Anderen geht – erscheint das Andere als Phantasma ganz im Sinne Lacans, als eine traumatische Bildlichkeit, die abgewehrt werden muss: Das Phantasma gehört bei Lacan[62] zum Register des

62 Jacques Lacan: «Die Ausrichtung der Kur und die Prinzipien ihrer Macht». In: *Schriften I*. Berlin, Weinheim 1991, S. 171–236.

Imaginären – hat also keine richtige Entsprechung im Symbolischen –, kann es sich im Symbolischen doch als Trauma oder als eine auf Trauma reagierende Abwehr zeigen. Durch die generische Praxis wird so den Bildern der Anderen eine traumatisierende Wirkung eingeschrieben, denn sie bringen Gefahr, Gewalt und Verletzung, verändern die Bedeutung der deutschen Schauplätze, ja verfremden diese. Sie lassen sich also als eine Art Einbruch des Traumatischen ins Symbolische verstehen.

Die Krimiserie steht dabei vor dem Dilemma, Gewalt als Auszeichnung einer anderen ‹realistischen› Realität zeigen zu wollen und zugleich eigene Gewaltfantasien zu bändigen. Gegen Ende von Krimiserien werden daher alle Gewalttäter:innen bestraft. Markus S. Kleiner[63] deutet dies als Scheitern viriler Männlichkeit, wobei es durchaus als ideologischer Effekt der Genredramaturgie verstanden werden kann, eine Art Wunscherfüllung im Freud'schen Sinne. Das Genre legitimiert sich selbst rückblickend durch das Ende als eine moralische Instanz, was Gewaltdarstellungen erlauben soll. Ja, es zeigt die ‹harte› Realität, aber nur weil es um eine moralische Schlussfolgerung gehen sollte, die es verlangt, Gewalt am Ende zu bestrafen, was zugleich auch Lust für die Zuschauenden bereitet. Das Publikum wird auf der Seite des Gesetzes situiert, mit der das Begehren nach Vergeltung und die Strafe gegenüber dem Anderen entfaltet wird. Auch wenn die Kriminalität durch strukturelle Defizite erklärt wird, wie es beispielsweise in 4 BLOCKS der Fall ist, gibt es keine Gnade gegenüber dem kriminalisierten Anderen. Entweder wird es durch die Gesetzeshüter:innen oder durch konkurrierende Gruppierungen bestraft.

IM ANGESICHT DES VERBRECHENS (2010)

Im Gegensatz zu anderen Bildern des Andersseins, die in der deutschen Kultur verhandelt werden, spielten die Russen bis dato eher eine marginale Rolle. Sie konnten nicht so richtig einen vergleichbaren Platz des Anderen wie Juden, Arbeitsmigrant:innen oder Bilder der migrantisierten Menschen aus dem Mittleren Osten und Nordafrika einnehmen, gleichzeitig war Russland grundsätzlich ein abzuwehrendes Anderes. Bereits in der Steirischen Völkertafel aus dem 18. Jahrhundert werden die Russen als «boshaft, ohne Verstand und noch grausamer als der Pole und der Ungar» beschrieben.[64] Laut Boris Groys[65] geht von Russland

63 Marcus S. Kleiner: «Berliner Härte. Authentizität und Männlichkeit in der Serie ‹4 Blocks›». In: Marcus Stiglegger / Stefan Jung (Hrsg.): *Berlin Visionen. Filmische Stadtbilder 1980 bis heute*. Berlin 2022 (im Erscheinen).

64 Thomas Schmid: «Europa in Vorurteilen. Warum Klischees so zählebig sind». In: *Die Welt*, 01.10.2016, schmid.welt.de: https://is.gd/KE9BrT (10.05.2022); Franz K. Stanzel: *Europäer. Ein imagologischer Vergleich*. Heidelberg 1998.

65 Boris Groys: *Die Erfindung Rußlands*. Wien 1995.

deshalb eine Bedrohung aus, weil Russland sich selbst in Projektionsbildern des Westens sieht, sogar noch mehr: Bei der Herausbildung eigener Staatlichkeit hat Russland versucht, vor allem westliche Ideen von der Andersheit umzusetzen – Deutschland hat dabei eine zentrale Rolle gespielt –, so ist Russland nach Groys als ein phantasmatisches Zerrbild des Westens zu verstehen:

> Vielmehr erfindet sich die russische Kultur immer wieder neu als «andere» des Westens, indem sie oppositionelle, alternative Strömungen der westlichen Kultur selbst, die einen integralen Teil dieser Kultur bilden, übernimmt, aneignet, transformiert – und dann gegen den Westen als Ganzes richtet.[66]

Außerdem verdichten diese Abwehrbilder historische Kriegskonflikte, etwa die Niederlage im Zweiten Weltkrieg und die Opposition Deutschlands gegenüber der Sowjetunion im Kalten Krieg bis hin zum in der BRD herrschenden Antikommunismus. Vor diesem Hintergrund haben sich russophobe Vorstellungen in der deutschen Kultur etabliert,[67] welche Russen genreabhängig entweder als barbarische, bedrohliche Kriegskontrahenten oder als gewaltsame Mafiamitglieder imaginieren. Zum Beispiel werden im Film PAROLE HEIMAT[68] die Soldaten der Roten Armee als dumm ausgelacht: Sie möchten im Schüsselklo, das sie offensichtlich davor noch nie gesehen haben, Kirschen abwaschen; die Kirschen werden jedoch weggespült.

Diese Vorstellungen verarbeitet die Serie IM ANGESICHT DES VERBRECHENS, wobei die Russisch-Eurasische Organisierte Kriminalität (laut Bundeskriminalamt die Bezeichnung für die Mitglieder aus den Nachfolgestaaten der UdSSR) als eine Art Überbleibsel des Warschauer Ostblocks erscheint, als ob nun Bilder des Zweiten Weltkrieges und des Kalten Krieges Deutschland einholen – eine Art traumatische Wiederkehr der Konfrontation, ja eine Besetzung Deutschlands, die aber illegal, unsichtbar und kaum zu fassen ist. In der Mitte der Serie, in der 4. Folge, sagt der leitende Kommissar (Arved Birnbaum), dass es um eine Art Krieg gehe, bei dem die Russen die Deutschen erneut besiegen, diesmal durch das Ausbeuten der ‹niederen› Begehrensformen (Habgier, sexuelle Gier), um an deutsches Geld zu kommen: «Sie sind die Sieger, die stolzen Barbaren. Sie haben unser Land überschwemmt, sind uns in Lebenswillen und -kraft überlegen.»[69] Für ein traumatisches Auseinandersetzen mit dem Anderen spricht auch die durch viele Flashbacks gekennzeichnete Darstellungsstruktur, die die Handlung stark frag-

66 Ebd., S. 8.

67 Antonia Schmid: *Ikonologie der «Volksgemeinschaft». ‹Deutsche› und das ‹Jüdische› im Film der Berliner Republik*. Göttingen 2019.

68 PAROLE HEIMAT, Regie: Hans F. Wilhelm / Fritz Stapenhorst / Wolfgang Becker. BRD 1955.

69 TC: 22:47.

mentiert und daher keine kontinuierliche Entwicklung der Diegese bietet, was auch das Identifizierungsangebot der Zuschauenden stört.[70]

Die Anspielungen auf den Warschauer Ostblock entstehen durch die Zusammenführung von russland-deutschen, russischen, ukrainischen, weißrussischen und polnischen Männern, wobei einige von ihnen auch mit vietnamesischen Verbrechern zusammenarbeiten. So wird das Russische mit dem Asiatischen figurativ verbunden und von Europa abgespalten. Diese Bilder des Anderen erhalten insofern eine besondere Legitimation, als dass die Rollen durch russisch-, polnisch-, kroatisch-, slowenisch- und israelstämmige Schauspieler:innen besetzt werden, die entweder Russisch frei sprechen können oder im Deutschen einen slawischen Akzent aufweisen. Die internationalen Schauspieler:innen bestätigen dabei diese stereotypen Bilder selbst, sonst würden sie diese nicht spielen. So scheint es, als ob sie sich ‹selbst› spielen – Bilder, die den Zusammenfall von Signifikanten und Signifikaten, von Realität und Fiktion suggerieren. In der Tat können aber die meisten Schauspieler:innen in Im Angesicht des Verbrechens zum Beispiel kein Russisch.

Ihr Anderssein wird durch die russische Sprache, die russische Restaurantkultur oder russische Lieder, aber vor allem durch Verbrechen markiert. Ethnische Differenzen werden also performativ durch die Sprache und vor allem durch die Gewalthandlungen hervorgebracht, aber auch durch Genrestrukturen, welche die Bilder der Andersheit aufspalten und so ihren Projektionsmodus signalisieren. Wie die Bilder der Andersheit generell Bedrohung und Faszination, Angst und Wünsche auslösen, so stellen auch ‹russische› Männer eine absolute Bedrohung dar, strahlen zugleich Faszination – nicht zuletzt durch die besondere bildliche Qualität der Serie – aus, verkörpern sie doch verbotenes Begehren. Sie sind attraktiv, überlisten ihre Feinde, sie sind reich und daher mächtig – sie müssen sich nicht an Regeln halten, an die sich ‹deutsche Männer› in der Serie zu halten haben, wodurch ihnen ein besonderes Genießen zugeschrieben wird, auf das die Zuschauenden neidisch werden können. Im Zuge dessen werden systemische Differenzen ausgemacht: ‹Russische› Männer repräsentieren das Patriarchat – sie sind konservativ, zugleich verfügen sie über mehrere Frauen und beuten diese aus. Frauen als zu rettende Opfer gehören auch bei der Darstellung der türkischen Frauen zur Tradition.[71] An der Spitze verschiedener krimineller Gruppierungen steht die symbolische Vaterfigur, die zwischen konkurrierenden Gruppierungen vermittelt, – der Schuster, der Dieb im Gesetz, Onkel Sascha (Ryszard Ronczewski), der in der Serie aus Odessa, ebenfalls einem kriminellen Zentrum

70 Irina Gradinari / Michael Niehaus: «Flashback im Film. Ästhetik – Theorie – Formen». In: Irina Gradinari und Michael Niehaus (Hrsg.): *Filmisches Erinnern. Zur Ästhetik und Funktion der Rückblende*. Dortmund 2020, S. 7–31. ub-deposit.fernuni-hagen.de: https://is.gd/792FjH

71 Deniz Göktürk: «Verstöße gegen das Reinheitsgebot: Migrantenkino zwischen wehleidiger Pflichtübung und wechselseitigem Grenzverkehr». In Ruth Mayer / Mark Terkessidis (Hrsg.): *Globalkolorit. Multikulturalismus und Populärkultur*. St. Andrä-Wördern 1998, S. 99–114.

der UdSSR, stammt. Ihnen gegenüber steht die Bundespolizei mit Nico Roeber (Arved Birnbaum) als symbolischer Vaterfigur. Die Polizei ist dabei ein utopischer Ort, an dem Frauen und Männer nicht nur zusammen gegen die Kriminalität kämpfen, sondern einander auch frei lieben. Den konservativen, misogynen und gewaltsamen Geschlechterbildern der Mafia wird also eine gleichberechtigte, freie, promiskuitive Ordnung als Deutschland präsentiert.

Die Serie führt noch eine weitere Differenz ein, nämlich das Jüdische, welche die diffamierenden Abwehrbilder der Russen legitimieren soll: Im Zentrum der Serie steht das Geschwisterpaar, das Einblicke auf beiden Seiten des Gesetzes erlaubt und so auch Anschlussstellen für beide Seiten des Gesetzes bietet, weil sie die Grenzen beider Oppositionsparteien darstellen. Sie stammen einer jüdischen Familie aus Riga ab, beide durch deutsche Schauspieler:innen besetzt, was sie als positiv markiert. Sie scheinen völlig integriert zu sein und ihre Andersheit ist eigentlich verschwunden. Marek Gorsky (Max Riemelt) ist Polizist, hat daher keinen Zugang zum Leben der russischen Diaspora, die ihn als Abjekt (Müll) im Sinne Kristevas verwirft (*Musor* ist ein Schimpfwort für Milizionär). Indem er zum Abjekt wird, qualifiziert er sich als richtiger Polizist. Seine Schwester Stella (Marie Bäumer) ist hingegen mit dem reichen Kriminellen Mischa (Mišel Matičević) verheiratet, der als Besitzer eines russischen Restaurants illegal Zigaretten produziert und an der Ermordung ihres Bruders beteiligt ist. Das Trauma verteilt das Geschwisterpaar auf beide Seiten des Gesetzes. Der Bruder Marek wird zum Polizisten, um den Mörder seines Bruders zu finden. Die Schwester Stella wird nach dem Mord ihres Bruders von Mischa getröstet. Das Geschwisterpaar trauert also um den Bruder, der symptomatisch ausgerechnet durch seinen engen Freund wegen des Geschäfts mit Zigaretten ermordet wurde. Dieses Trauma – der Verlust des Bruders –, das der Begegnung mit dem Anderen (auch diskursiv-historisch) zugrunde liegt und ein symbolisches Zentrum bildet, zeichnet die kriminelle Struktur als eben keine Ordnung (jeder ist hier gegen jeden) aus, treibt die Figuren in ihrer Ermittlung hin zur Aufklärung und schlägt sich in der Ästhetik der Serie nieder: Sie wird in Form des Kriminalfilms der 1970er-Jahre durch eine dynamische Entwicklung der Handlung, die Verwendung von Filtern, die einen ‹Retro-Look› ermöglichen, und den Verzicht auf die subjektive Perspektive einer Figur stilisiert.[72] Zugleich erzählt die Serie fragmentarisch und mit Zeitsprüngen, führt so Gegenwart und Vergangenheit, alte und frische, individuelle und kollektive Erinnerungsbilder, parallel zahlreiche Plätze von Verbrechen und Ermittlung, zusammen. So muss die Serie alles zeigen – sie hat also keine Zeit, Hintergründe zu entwickeln. In einem komplexen Montageverfahren verdichten sich Informationen bereits in Bildern, die der Narra-

72 Brad Prager: «Gegenspieler und innere Dämonen. Dominik Grafs Im Angesicht des Verbrechens». In: Chris Wahl / Marco Abel / Jesko Jockenhövel / Michael Wedel (Hrsg.): *Im Angesicht des Fernsehens. Der Filmemacher Dominik Graf.* München 2012, S. 221.

tion vorauseilen. So erhalten die Zuschauenden einen auktorialen Blick auf das Geschehen, der aber durch die beschriebene Fernsehästhetik als ‹deutsch› markiert wird und der aus der Perspektive des deutschsprachigen Publikums in alle legalen und illegalen, öffentlichen und intimen Sphären eindringt. Ihm wird die Transparenz der verbrecherischen Netzwerke gewährt, wodurch die Zuschauenden durch ihren Blick ermächtigt werden – sie sehen alles und sie kontrollieren alles durch ihren Blick. Die Verbrecher (alles Männerfiguren) werden bestraft und das Trauma der Begegnung mit dem Anderen ‹geheilt›. Marek überführt am Ende der Serie den Mörder seines Bruders, deckt mit seinem Partner die illegale Netzstruktur um die Zigarettenfabrik auf und rettet die Prostituierten aus der Ukraine, während seine Schwester jedoch nach der Ermordung ihres Ehemanns durch eine konkurrierende kriminelle Gruppe seinen Platz in der Mafiastruktur einnimmt und sich endgültig auf die Seite des Verbrechens stellt. So scheinen alte Wunden geheilt, da die Gerechtigkeit gesiegt hat, wobei die Übernahme der Mafia durch die Schwester die Unzerstörbarkeit der Organisierten Kriminalität offenlegt. Denn die Geschäfte der Mafia – so wird es am Ende angedeutet – laufen weiter.

Die konfligierende Opposition der Parteien ist an einigen Stellen durchaus porös, es gibt Vermischungen und ein gegenseitiges Durchdringen. Zu einer solchen Stelle gehört die Korruption in der Polizei, wenn einige Polizist:innen für die Herausgabe von Informationen Geld von der Mafia bekommen. Das wird in der Serie hart bestraft: Der korrupte Polizist (Uwe Preuss) wird mehrmals durch Mafia-Mitglieder brutal verletzt und am Ende, nach dem gemeinsamen Suizidversuch durch seine Geliebte (Ulrike C. Tscharre), die ebenfalls eine korrupte Polizistin ist, werden beide überführt. Interessanterweise brauchten sie Geld, um gemeinsam ein neues Leben anzufangen, damit der verheiratete Polizist seine Familie verlassen kann. Die Korruption wird mit der ehelichen Untreue verbunden, sodass die behauptete Freiheit der Liebesverhältnisse im Laufe der Handlung doch etwas zurückgenommen wird. Eine weitere Stelle der Vermischung stellen ukrainische Frauen als Objekte des Begehrens (auch für die Zuschauenden) dar. Sie sind jene Randstellen der russischen Mafia, an denen eine Anschlussfähigkeit zur deutschen Kultur hergestellt wird. Diese Anschlussstelle wird aber durch die Serie als positiv bewertet, imaginiert wird so etwas wie eine mythische Vereinigung von West- und Osteuropa, indem der jüdisch-litauisch-deutsche Polizist Frauen aus der Ukraine rettet und sich mit einer von beiden auch sexuell vereinigt. Die Serie beginnt mit der jungen ukrainischen Frau Jelena (Alina Levshin), die nackt in einem See schwimmt, in dem sie im Wasser das Gesicht von ihrem künftigen Geliebten (Max Gorsky) sieht, mit dem sie durch eine Fügung des Schicksals zusammengeführt wird. Inszeniert wird die Frau als Elementarwesen, als eine Art Nixe oder Melusine, die aus der Natur stammt und trotz des gewaltsamen Zwangs zur illegalen Sexarbeit jungfräulich bleibt. Unter dem Wasser steht der alte deutsche Panzer aus dem Zweiten Weltkrieg – so scheint es, als ob Jelena das kollektive Unbewusste erreicht, im Rahmen dessen alte Verletzungen

und Streitereien nun tief in der Vergangenheit begraben sind. Das Europa als gesetzestreue (deutsche) Kultur vereinigt sich mit der ‹unberührten› Natur, wodurch die Unordnung zumindest provisorisch und punktuell beseitigt wird. Imaginiert wird so eine Zusammenführung von Deutschland, der Ukraine, den Baltischen Republiken und dem Judentum als Widerstand gegenüber der türkischen und russischen Immigration, welche als kriminell und illegal die deutsche Ordnung stören. Europas Grenzen werden zu Weißrussland gezogen, das zugleich auch Russland als feindliches und anomisches Land repräsentiert. So bewegt sich die Serie zum Ursprung der persönlichen und kollektiven Traumata – zu Gründen der Ermordung des Bruders und zu Gründen der Entstehung der Europäischen Union –, die geheilt und zu einem ‹neuen› Ursprung Europas bzw. Deutschseins als eine europäische Identität umgeschrieben wird. Dieser Ursprung impliziert die Andersheit Deutschlands, ja dessen nationale Dezentrierung, welche aus einer Zusammenkunft von jüdischen und ukrainischen Migrant:innen resultiert und welche zugleich eine Art Erneuerung und Revitalisierung Europas durch die Tilgung der Schuld im Zweiten Weltkrieg (z.B. durch die Bekämpfung gewaltsamer Kriminalität) und durch Reinheit, Unschuld und die ‹unberührte Natur› Osteuropas bedeuten. Deutschsein ist daher eine gesetzlich geregelte europäische Identität, die als vereinigtes Europa der Globalisierung und der Immigration Widerstand leistet.

Rassistische Praxis in Krimiserien

Im Kontext der deutschsprachigen Kultur verfolgen Krimiserien also durchaus ein politisches Anliegen, etwa über das Andere in einem etablierten, staatsrelevanten Genre aufzuklären und Selbstbilder der Deutschen in Bezug auf das Andere zu aktualisieren. Die Bilder der Anderen werden dabei, unabhängig von ihren historisch-diskursiven Traditionen im Kriminalgenre durch seine Strukturen ‹standardisiert›, auch wenn die Serien Bilder in Bezug auf die Traditionen des Anderen (etwa die russische Sprache, kulturelle Erinnerungen an den Zweiten Weltkrieg usw.) entwerfen. Im Laufe der Handlung verlieren diese ethnisch-historischen Differenzen an Bedeutung; das Andere wird vorwiegend durch seine kriminelle Tätigkeit charakterisiert, was Im Angesicht des Verbrechens beispielsweise mit 4 Blocks vergleichbar macht. Die Serien würden sogar ohne Ethnisierung auskommen, wie es zum Beispiel in Bosch[73], True Detective[74] oder The Wire der Fall ist, weswegen deutlich wird, dass solche Bilder des Anderen primär ein ästhetisches Produkt darstellen und Ethnisierung durchaus als einen kontingenten Prozess ausstellen.

73 Bosch, USA 2014–2021.

74 True Detective, USA 2014–2019.

Die Anderen werden performativ (durch Sprache, Schauplätze, Inszenierung von generischen Stereotypen und Topoi) hervorgebracht und in Bezug auf aktuelle Bedürfnisse der deutschen Gesellschaft, in diesem Falle in Bezug auf Fragen nach der Immigration, der Öffnung der Grenzen gegenüber Osteuropa und der Globalisierung, aktualisiert. In der Wiedererzählung der Vergangenheit (etwa der Ergebnisse des Zweiten Weltkrieges), die für Stuart Hall konstitutiv für die Definition eines *ethnos* erscheint, wird nun eine Versöhnung zwischen Osten und Westen inszeniert, aus der heraus eine neue ‹deutsche› Identität entsteht – eine europäische Identität, die Deutschland ein Stück internationalisiert und das Andere in das Selbst ein Stück integriert bzw. die Zuschauenden in die Position des Anderen bringt, die jedoch an der Seite des ‹guten›, mehr oder weniger erfolgreich integrierten Anderen situiert wird. In diesem Zusammenhang wird der Konstruktionscharakter von Ethnien wiederholt deutlich: durch ihre Gleichförmigkeit, durch Fantasien über den möglichen, wenn auch nicht immer unproblematischen Wechsel von einer in eine andere Kultur, oder durch eine perfekte (in der Realität unmögliche) Integration. So werden die Selbstbilder der Deutschen als das Andere produziert, wodurch letztendlich kulturelle Differenzen in Bewegung gesetzt werden. Durch diese serielle, generische Signifikation werden das Selbst und das Andere gespalten und miteinander verflochten, der ‹deutsche› Blick wird selbst verändert. Könnten Ethnizitäten über die Tradition oder die Sprache nicht mehr fixiert werden, wird öfters vor allem das Menschliche als eine universelle Größe betont, weswegen Ethnizitäten in Geschlechterbildern verhandelt werden. In diesem Zusammenhang wird eine Versöhnung zwischen verschiedenen Ethnien versprochen, allerdings im Rahmen einer hierarchischen, asymmetrischen Heteronormativität. Ein deutschsprachiger Europäer als Gesetzesgründer, Gerechtigkeitsstifter und Befreier wird zum neuen machtvollen Sinnbild Deutschlands, mit dem die Last der deutschen Vergangenheit eliminiert und eine europäische Inklusion inszeniert wird.

Die Differenzen zwischen den Kulturen bleiben auch auf einer anderen Ebene bestehen – in Form negativer sozialer Phänomene, mit denen Globalisierung als Signifikant der Auflösung der Nationen als traumatisch verhandelt wird. «Identifikationspunkte» und «Nahtstellen» der Differenzierung lassen Ethnien vorwiegend im Kontext der Kriminalität erscheinen. Ethnizitäten fungieren daher nicht mehr als Abwehr gegenüber der Globalisierung, sondern scheinen selbst ein problematischer Effekt der Globalisierung zu sein, bei der jedoch das Kulturelle in das Soziale umcodiert wird – eine Art Kollision verschiedener staatlicher Strukturen, die aufeinandertreffen und bei dem die Anderen abgewertet werden. Mit viel gutem Willen könnte hier eine kritische Auseinandersetzung mit der Globalisierung abgelesen werden, die kulturelle Ungleichheiten schafft. Rassismus kann jedoch in diesem Genre kaum hinterfragt werden, wird er schließlich durch verschiedene generische, durchaus dekonstruktivistische Strategien legitimiert und verdeckt.

Literatur

Balibar Étienne: «Gibt es einen ‹Neo-Rassismus?›. In: Balibar, Étienne / Wallerstein, Immanuel (Hrsg.): *Rasse, Klasse, Nation. Ambivalente Identitäten*, Hamburg 2019, S. 23–38

Buer, Ludwig: *Authentizität, Mimesis, Fiktion. Fernsehunterhaltung und Integration von Realität am Beispiel des Kriminalsujets*, München 1992

Beisel, Karoline Meta: «Neuköllner Ganoven unter sich». In: *Süddeutsche Zeitung*, 08.05.2017, sueddeutsche.de: https://is.gd/PleuxI (10.04.2022)

Benjamin, Walter: «Kriminalromane auf Reise». In: Vogt, Jochen (Hrsg.): *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*, München 1998, S. 23–24

Blumenberg, Hans: «Paradigmen zu einer Metaphorologie». In: *Archiv für Begriffsgeschichte*. Bd. 6 (1960), Frankfurt a. M.: 1997, S. 5–142

Blumenberg, Hans: «Paradigmen zu einer Metaphorologie». In: *Archiv für Begriffsgeschichte*. Bd. 6 (1960), Frankfurt a. M., 1999, S. 5–142

Boltanski, Luc: *Rätsel und Komplotte. Kriminalliteratur, Paranoia, moderne Gesellschaft*, Berlin 2013

Brück, Ingrid: «Der westdeutsche Fernsehkrimi im Diskurs der ExpertInnen: Ein Forschungsbericht». In: *Spiel* 15, 1996, S. 293–341

Bruns, Claudia: «Rassismus». In: von Braun, Christina / Stefan, Inge (Hrsg.): *Gender & Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien*, 3. Aufl, Köln 2013, S. 213–245

Buhl, Hendrik: *Tatort. Gesellschaftspolitische Themen in der Krimireihe*, Konstanz 2013

Buhl, Hendrik: «Der Kriminalfilm: Polizei/Detektiv». In: Stiglegger, Marcus (Hrsg.): *Handbuch Filmgenre. Geschichte – Ästhetik – Theorie*, Wiesbaden 2020, S. 467–484

Buss, Ester: «Die Sopranos von Berlin. Dominik Graf erzählt im deutschen Fernsehen ein Mafia-Epos aus der Hauptstadt – und macht alles richtig». In: *Jungle World* 15, jungle.world: https://is.gd/CxTlFo (10.04.2022)

Chow, Rey: *The Rey Chow Reader*, New York 2010

Darschin, Wolfgang / Heinz, Gerhard: «Tendenzen im Zuschauer-Verhalten. Fernsehgewohnheiten und Fernsehreichweiten im Jahr 2033». In: *Media Perspektiven* 4, 2004, 142–150

Dietze, Gabriele: *Hardboiled woman. Geschlechterkrieg im amerikanischen Kriminalroman*. Hamburg 1997

Düwell, Susanne / Bartl, Andrea / Hamann, Christof / Ruf, Oliver (Hrsg.): *Handbuch Kriminalliteratur. Theorie – Geschichte – Medien*, Stuttgart 2018

Enzensberger, Magnus: «Ein wenig Theorie: Vierte Vorlesung vom Nutzen und Nachteil

der Gattungen (1964/65)». In: Barbey, Rainer (Hrsg.): *Scharmützel und Scholien: über Literatur*, Frankfurt a. M. 2009, S. 64–82

Goedeke Tort / Maheba Nuria / Guenther, Lars / Ruhrmann Georg: «Von kriminell bis willkommen. Wie die Herkunft über das mediale Framing von Einwanderern entscheidet». In: *M&K. Medien & Kommunikationswissenschaft* 64, 2016, S. 497–517

Gradinari, Irina: *Kinematografie der Erinnerung, Bd. 1: Filme als kollektives Gedächtnis verstehen*, Wiesbaden2020

Gradinari, Irina: «Der invektive und der investigative Blick: Detektion, Ultraschallblick und Profiling». In: Heyne, Elisabeth / Prokic, Tanja (Hrsg.): *Invective Gaze – Das digitale Bild und die Kultur der Beschämung*, Bielefeld 2022, S. 185–204

Gradinari, Irina / Ritzer, Ivo: Genre und Race: Ein zu berücksichtigendes Verhältnis. In: Irina Gradinari und Ivo Ritzer (Hrsg.): *Genre und Race. Mediale Interdependenzen von Ästhetik und Politik*, Wiesbaden 2021, S. 1–26.

Gradinari, Irina / Niehaus, Michael:

«Flashback im Film. Ästhetik – Theorie – Formen». In: Irina Gradinari und Michael Niehaus (Hrsg.): *Filmisches Erinnern. Zur Ästhetik und Funktion der Rückblende*, Dortmund 2020, S. 7–31. ub-deposit.fernuni-hagen.de: https://is.gd/792FjH

Graf, Dominik: Im Angesicht des Verbrechens. *Fernseharbeit am Beispiel einer Serie*, In: Sievert, Johannes F. (Hrsg.): Berlin, 2010

Groys, Boris: *Die Erfindung Rußlands*, Wien, 1995

Göktürk Deniz: «Verstöße gegen das Reinheitsgebot: Migrantenkino zwischen wehleidiger Pflichtübung und wechselseitigem Grenzverkehr». In: Mayer, Ruth / Terkessidis, Mark (Hrsg.): *Globalkolorit. Multikulturalismus und Populärkultur*, St. Andrä-Wördern 1998, S. 99–114

Hall, Stuart: «Neue Ethnizitäten». In: *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2*, Hamburg 1994a, S. 15–25

Hall, Stuart: «Kulturelle Identität und Diaspora». In: *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2*, Hamburg 1994b, S. 26–43

Hall, Stuart: «Das Lokale und das Globale: Globalisierung und Ethnizität». In: *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2*, Hamburg 1994c, S. 44–65

Hall, Stuart: «Rassismus als ideologischer Diskurs». In: Räthzel, Nora (Hrsg.): *Theorien über Rassismus*, Hamburg 2000, S. 7–17

Hall, Stuart: *Rasse, Ethnizität und Nation*, Berlin 2018

Hartmann Britta: «‹Berlin ist das Paradies›. Inszenierung der Stadt in Domik Grafs ‹Im Angesicht des Verbrechens› und Thomas Alslans ‹Im Schatten›». In: Rohter, Rainer / Pattis, Julia (Hrsg.): *Die Lust am Genre. Verbrechergeschichten aus Deutschland*. Berlin 2011, S. 169–186.

Jablonski, Nils: «Interkulturelle Identität und enantiomorphe Existenz. Asymmetrische Spiegelungen in Kutluğ Atamans *Lola und Bilidikid* (1999)». In: Bayrak, Deniz / Dinç, Enis / Ekinci Yüksel / Reininghaus, Sarah (Hrsg.): *Der deutsch-türkische Film. Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Bielefeld 2020, S. 115–151

Johnston, Claire: «frauenfilm als gegenfilm». In: *Frauen und Film* 11, 1977, S. 10–19

Heidenreich, Nanna: *V/erkennungsdienste, das Kino und die Perspektive der Migration*, Bielefeld 2015

Marcus S. Kleiner: «Berliner Härte. Authentizität und Männlichkeit in der Serie ›4 Blocks‹». In: Stiglegger, Marcus / Jung, Stefan (Hrsg.): *Berlin Visionen. Filmische Stadtbilder 1980 bis heute*, Berlin (im Erscheinen) 2022

Lacan, Jacques: «Die Ausrichtung der Kur und die Prinzipien ihrer Macht». In: *Schriften I*, Berlin, Weinheim 1991, S. 171–236

Leggewie, Claus: «Schlachtfeld Europa. Transnationale Erinnerungen und europäische Identität». In: *Blätter für deutsche und internationale Politik*, 54, 2009, S. 81–93

Lindner, Joachim / Ort, Claus-Michael (Hrsg.): *Verbrechen – Justiz – Medien. Konstellation in Deutschland von 1900 bis zur Gegenwart*, Tübingen 1999

Luley, Peter: «Viel Graf und ein bisschen Märchen». In: *Süddeutsche Zeitung*, 20.02.2010

Ortner, Christina: «Tatort: Migration. Das Thema Einwanderung in der Krimireihe Tatort». In: *M&K. Medien & Kommunikation*, 55, 2007, S. 5–23

Prager, Brad: «Gegenspieler und innere Dämonen. Dominik Grafs Im Angesicht des Verbrechens». In: Wahl, Chris / Abel, Marco / Jockenhövel, Jesko / Wedel, Michael (Hrsg.): *Im Angesicht des Fernsehens. Der Filmemacher Dominik Graf*, München 2012, S. 215–237

Ritzer, Ivo / Schulze, Peter: «Transmediale Genre-Passagen: Interdisziplinäre Perspektiven». In: Ritzer, Ivo / Schulze, Pe-

ter (Hrsg.): *Transmediale Genre-Passagen: Interdisziplinäre Perspektiven*, Luxemburg, Berlin 2015, S. 1–40
Schmid, Antonia: *Ikonologie der «Volksgemeinschaft». ‹Deutsche und das Jüdische› im Film der Berliner Republik*, Göttingen 2019
Schmid, Thomas: *Europa in Vorurteilen. Warum Klischees so zählebig sind. In Die Welt von 1. Oktober*, 2016, schmid.welt.de: https://is.gd/R3H5x0 (10.05.2022)
Silverman, Kaja: *The Threshold of the Visible World*, London 1996
Stalder, Félix: *Die Kultur der Digitalität*, Frankfurt a. M. 2016
Stanzel, Franz K: *Europäer. Ein imagologischer Vergleich*, Heidelberg 1998
Viehoff, Reinhold: «Der Krimi im Fernsehen. Überlegungen zu einer Genre- und Programmgeschichte». In: Vogt, Jochen (Hrsg.): *MedienMorde. Krimis intermedial*, München 2005, 89–110
Vogt, Jochen (Hrsg.): *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*, München 1998
Vogt, Jochen (Hrsg.): *MedienMorde. Krimis intermedial*, München 2005a
Vogt, Jochen: Tatort – der wahre deutsche Gesellschaftsroman, In: Jochen Vogt (Hrsg.): *MedienMorde. Krimis intermedial*, München 2005b, S. 111–129
Wahl, Chris: «Dominik Grafs Karriere als Filmemacher zwischen Kino und Fernsehen: Eine Einführung». In: Wahl, Chris / Abel, Marco / Jockenhövel, Jesko / Wedel, Michael (Hrsg.): *Im Angesicht des Fernsehens. Der Filmemacher Dominik Graf*. München 2012, S. 32–59
Yuval-Davis, Nira: *Gender & Nation*, London 1997

Internetseiten

BKA: «Organisierte Kriminalität». In: *Bundeskriminalamt*, 2022, bka.de: https://is.gd/G6whBd (08.04.2022)

Tobias Nagl

Transfer

Racechange und *Blackface* im deutschen Kino

Für die feministische Literaturwissenschaftlerin Susan Gubar benennt *racechange* eine Reihe von performativen Praktiken wie etwa «traversing of race boundaries, racial imitation or impersonation, cross-racial mimicry or mutuability, white passing as black, pan-racial mutuability».[1] Mit dem Begriff *racechange* lassen sich nach Gubar so unterschiedliche Phänomene beschreiben wie die mit janusköpfigen Schwarz-Weiß-Assemblagen arbeitenden Fotografien von Man Ray oder Robert Mapplethorpe, «Passing»-Erzählungen von hellhäutigen Afro-Amerikaner:innen wie Nella Larsen, die die «Seiten wechselten», als weiß «durchgingen», homoerotische Zeichnungen von Richard Bruce Nugent oder die Verwendung von schwarzem Make-up durch weiße Schauspieler:innen in amerikanischen Musicals. *Racechange*-Fantasien stellen nach Gubar eine wichtige Trope sowohl der Hoch- wie Populärkultur dar, die es Künstler:innen mit unterschiedlichen ideologischen und politischen Hintergründen erlaubt, sowohl rassistische Privilegien und Inbesitznahmen, als auch die Ungleichheit und Widersprüchlichkeit der Kategorie «Rasse» zu artikulieren. Für Gubar stellt *racechange* deshalb ein so interessantes Phänomen dar, weil in ihm Weißsein – eine Katego-

1 Susan Gubar: *Racechanges. White Skin, Black Face in American Culture*. New York, Oxford 1997, S. 5. Übersetzt: «[…] dem Überqueren von Rassenschranken, der rassischen Imitation oder Verkörperung, der rassenübergreifenden Mimikry oder Wandlungsfähigkeit, dem Passieren von Weißen als Schwarze, der pan-rassischen Transformation.»

rie, die aufgrund ihrer Normalisierung gewöhnlich unsichtbar bleibt – sichtbar wird. Die sicher einflussreichste Variante einer solchen performativen Praxis ist *blackface*, und es ist vielleicht mehr als bezeichnend, dass es dafür kein deutsches Wort gibt. In dieser Abwesenheit spiegeln sich die mit dem Kolonialismus und dem Holocaust verbundenen Traumata der deutschen Geschichte – zugleich wird durch die Unmöglichkeit, bestimmte Dinge öffentlich zu benennen, «Konsens» im Sinne der weißen deutschen Mehrheitsgesellschaft hergestellt, insofern *consensus*, wie Jacques Rancière argumentiert hat, auf einer Regulation des «Sichtbaren,» und, könnte man hinzufügen, des «Benennbaren», in einem Gemeinwesen basiert, das sich im Modus des polizeilichen «Gehen Sie weiter! Es gibt hier nichts zu sehen!» ausdrückt.[2]

Den Konsens stören

Einer der wichtigsten Höhepunkte des afrodeutschen Aktivismus der letzten Dekade war in diesem Sinne sicherlich die Kampagnen gegen *blackface* auf deutschen Bühnen, die sich im Anschluss an die Berliner Inszenierung von *Ich bin nicht Rappaport* (2012) im vom Komiker Dieter («Didi») Hallervorden betriebenen Schlosspark-Theater entwickelte und durch soziale Medien schnell auch öffentlich an Fahrt gewann. In Hallervordens Inszenierung war die Rolle des Afroamerikaners Midge, wie bereits in der Erstaufführung 1987, von einem weißen deutschen Schauspieler (Joachim Bliese) in schwarzer Schminke übernommen worden. Eine der konstitutiven Leistungen dieser Proteste war die Benennung des Phänomens durch einen Anglizismus, der selbst transatlantische Spuren trägt (aber im English als Verb nicht existiert): «Blackfacing». Dadurch gelang es, den überlieferten Konsens zu unterbrechen; zugleich ist der Begriff nicht unproblematisch und seine kritische Verwendung erfordert einige Vorbehalte, wie Katrin Sieg[3] betont. Denn als fiktives englisches Lehnwort erschwert *blackfacing* es, die typischen *deutschen* Konturen von *blackface*-Praktiken jenseits der importierten amerikanischen Aspekte zu erkennen, und bindet die Auseinandersetzung um Rassismus und Repräsentation an amerikanische Diskurse um Minstrels und *rac*e.

Verteidiger:innen dieser Form des *racechange* argumentierten oft, es hätten sich keine schwarzen Schauspieler:innen finden lassen. Ein anderes Argument lautet, *blackface* sei eine amerikanische Angelegenheit, die vor dem Hintergrund der Sklaverei und des institutionalisierten Rassismus in den USA als offensiv verstanden werden könne, aber in Deutschland eine Unschuld besitze, weil nur we-

2 Jacques Rancière: *Dissensus. On Politics and Aesthetics*. London, New York 2010, S. 37.

3 Katrin Sieg: «Race, Guilt and ‹Innocence›: Facing Blackfacing in Contemporary German Theater». In: *German Studies Review* 38/1, 2015, S. 118.



1 Gestörter Konsens: Anti-Blackface-Protest in Potsdam 2014

nige Menschen afrikanischer Herkunft in Deutschland gelebt und *blackfacing* in Deutschland keine historisch-rassistischen Wurzeln hätten. Ein drittes Argument betont den Universalismus der Theaterbühne als Ort der Inszenierung und Performanz, der farbenblind und identitätslos sei. Es ist müßig, diese Argumente einer Widerlegung zu unterziehen; zu offensichtlich artikuliert sich in ihnen eine Amnesie, was den historischen Zusammenhang zwischen dem Ausschluss und *othering* schwarzer und migrantischer Kulturschaffender in der Gegenwart und dem kolonialen Rassismus der Vergangenheit betrifft und wie dieser Zusammenhang Repräsentationsasymmetrien prägt. Denn rassistisch an historischen wie gegenwärtigen *blackface*-Praktiken in Deutschland ist – jenseits der Frage der Stereotypisierung – die traditionsreiche, einseitige Zuschreibung eines Universalismus an weiße Schauspieler:innen, der ihnen erlaubt, ihren Körper beliebig überwinden und jede Rolle darstellen zu können, während schwarze Schauspieler:innen in der Partikularität ihrer Körper, in einem «epidermischen Rassenschema»[4], gefangen bleiben.

Obwohl, oder gerade weil, das weiße, ältere, männliche Kulturetablissement obsessiv sein Unverständnis kultivierte, gelang es den afrodeutschen Kritiker:innen in dieser Kampagne, durch den politisch gebrauchten Signifikanten *blackfacing* etwas als problematisch zu benennen, das zuvor als selbstverständlich galt, und zugleich eine neue Sichtbarkeit schwarzer Deutscher als Gruppe erwirkte,

4 Frantz Fanon: *Schwarze Haut, weiße Masken*. Frankfurt a. M. 1985, S. 81.

die zum ersten Mal die Redaktionen großer Zeitungen in Deutschland entlang der Generations- und Geschlechtergrenzen spaltete. Die Abwehrreaktionen weißer Deutscher ähnelte der rechtspopulistischen, antifeministischen und antiqueeren Rhetorik, die sich bis heute auch in Debatten um das Schreckgespenst der *political correctness* und *cancel culture* artikuliert. Es verwundert nicht, dass Dieter Hallervorden zehn Jahre nach den Auseinandersetzungen um Rassismus an seinem Schlosstheater wieder in die Schlagzeilen geraten ist, weil er Versuche, Gender-Gerechtigkeit in der Sprache herzustellen, für eine «Vergewaltigung» hält und sich mit den Publikationen seines Theaters daran nicht beteiligen will.[5] Jenseits dieser Auseinandersetzungen bleibt jedoch die Frage nach der spezifischen Historizität und nationalen Formierung dessen, was in der Debatte mit *blackface* benannt wird, und wie sich solche Formen des «rassischen» *drag*, *trans* und des performativen *racechange* zu Entwürfen des Schwarzseins in Deutschland (aber auch in den USA) verhalten.

Verbrannte Geschichten

Die Geschichte von *blackface* in Deutschland, wie Jonathan Wipplinger feststellt, ist nahezu unbekannt und ihre Aufarbeitung steht noch ganz am Anfang.[6] Einer der allerersten *blackface*-Performer, vielleicht sogar der erste, war der weiße New Yorker Thomas Dartmouth Rice, der in den 1830ern einen schwarzen Trickster/Dandy-Charakter namens «Jim Crow» geschaffen hatte.[7] *Blackface*-Darstellungen in den USA wurden Mitte des 19. Jahrhunderts durch karnevalistische Minstrel-Shows popularisiert. Dabei wurden stereotype, aus der Sklaverei herrührende schwarze Eigenschaften (Faulheit, Hypersexualität, Unehrlichkeit, Aberglaube) von weißen Darsteller:innen der Lächerlichkeit preisgegeben. Die Darsteller:innen legten dazu schwarze Schminke auf (die zumeist aus verbranntem Kork hergestellt wurde) und betonten physiognomische Eigenschaften auf verzerrende, groteske Weise, etwa die Mund- und Lippenpartien, durch rote oder weiße Farbe – ein Schminkstil, der an Zirkusclowns erinnert. Dieses theatrali-

5 Vgl. B. Z. / dpa: «Dieter Hallervorden: Gendern ist eine Vergewaltigung der Sprache». In: *B. Z. – Die Stimme Berlins*, 24.8.2021, bz-berlin.de: https://is.gd/fr1UME (15.9.2022).

6 Jonathan Wipplinger: «The Racial Ruse: On Blackness and Blackface Comedy in fin-de-siècle Germany». In: *The German Quarterly* 84/4, 2011, S. 457–476; Frederike Gerstner: *Inszenierte Inbesitznahme: Blackface und Minstrelsy in Berlin um 1900.* Stuttgart 2017; Tobias Nagl: *Die Unheimliche Maschine. Rasse und Repräsentation im Weimarer Kino.* München 2009, S. 703–733.

7 Vgl. Brander Matthews: «The Rise and Fall of Negro Minstrelsy». In: *Scribner's Magazine* 57/4, 1915, S. 759. Seit den 1880er-Jahren wurden die rassistischen Rassentrennungsgesetze, die auf die Sklaverei folgten, auch als «Jim Crow Laws» bezeichnet, weil Jim Crow zum pejorativen Begriff für Afroamerikaner:innen geworden war.

sche *blackface* war Ausdruck eines gelebten Miteinanders von Schwarzen und Weißen – es war rassistisch überformt, aber auch Knotenpunkt verschiedener sozialer Dynamiken. Brander Matthews betont in einer bereits 1915 geschriebenen Rückschau auf das Phänomen den essenziell amerikanischen Charakter:

> Of all the varied and manifold kinds of theatrical entertainment negro-minstrelsy is the one which is absolutely native to these States and which not could have come into existence anywhere else in the civilized world. Here in America alone has the transplanted African been brought into intimate contact with the transplanted European.[8]

Minstrel-Shows am Ende des 19. Jahrhunderts dienten der Abwehr afroamerikanischer Partizipationsansprüche, artikulierten aber auch Klassenauseinandersetzungen, Industrialisierungserfahrungen und migrantische Integrationshoffnungen. Das Auflegen einer schwarzen Maske wurde von weißen und schwarzen Entertainer:innen praktiziert. Auch wenn schwarze Performer:innen meist aus den Südstaaten stammten und weiße aus dem industrialisierten Norden, teilten sie oft beide eine Herkunft aus den unteren sozialen Schichten und verbanden unterschiedliche Formen der *agency* mit ihren Auftritten. Schwarze Komiker:innen wie der lange verkannte Bert Williams (1874–1922) spekulierten mit ihren komischen und musikalischen Nummern auf Stardom und Erfolg, die ihnen unter rassistischen Bedingungen anderweitig vorenthalten blieben.[9] Weißen Entertainer:innen, die oftmals aus wenig geliebten Einwanderungsgruppen wie Iren oder osteuropäischen Jüdinnen und Juden[10] stammten, erlaubte das *blackfacing* und die temporäre Übernahme schwarzer Ausdrucksformen, ihr eigenes, neu erworbenes und prekäres Weißsein durch die Betonung der Differenz, die die Maske von ihrer «wahren» Identität trennte, zu stabilisieren.[11]

Eine der bekanntesten Verwendungsweisen von *blackface* im Kino findet sich in D. W. Griffiths berüchtigtem Bürgerkriegsepos The Birth of a Nation[12]. Verstörend an diesem Film ist nicht nur der allgegenwärtige anti-schwarze Rassis-

8 Matthews 1915, S. 754. Übersetzt: «Von allen verschiedenen Arten der Theaterunterhaltung sind die schwarzen Minstrels eine in diesen Staaten absolut einheimische Form, die nirgendwo anders in der zivilisierten Welt hätte entstehen entstehen können. Nur hier in Amerika ist der verpflanzte Afrikaner in engen Kontakt mit dem verpflanzten Europäer gebracht worden.»

9 Vgl. Camille F. Forbes: *Introducing Bert Williams: Burnt Cork, Broadway, and the Story of America's First Black Star*. New York 2008.

10 Vgl. Matthew Frye Jacobson: *Whiteness of a Different Color. European Immigrants and the Alchemy of Race*. Cambridge, London 1999.

11 Vgl. Michal Rogin: *Blackface, White Noise: Jewish Immigrants in the Hollywood Melting Pot*. Berkeley 1994.

12 Regie: D.W. Griffith, USA 1915.

mus, sondern auch die widersprüchliche Verwendungsweise von *blackface*, die Identitätskategorien und ihre Repräsentationen immer wieder in einen Maelstrom der Instabilität zu reißen droht. Wie Richard Dyer betont, werden Afroamerikaner:innen im Film auf dreierlei Art und Weise repräsentiert: erstens durch schwarze Darsteller:innen in Nebenrollen und Massenszenen; zweitens durch weiße Schauspieler:innen mit schwarzer Farbe im Gesicht; und drittens durch weiße Schauspieler:innen, die sich nicht nur schwarze Farbe angelegt haben, sondern – wie auf der Minstrel-Bühne – auch weiße Lippen, Augenringe und Perücken tragen. Zusätzlich verkompliziert wird das Spiel um Echtheit und Täuschung dadurch, dass im Film auch weiße Spione auftreten, die zur Tarnung *blackface* tragen.[13] In den *blackface*-Praktiken von THE BIRTH OF A NATION treffen also ein *theatralischer* Schminkstil in der Art der Minstrelshows, der auf die Performanz von *blackness* zielt, und ein vermeintlich naturalistischer Schminkstil, der den Zuschauer:innen durch «Echtheit» täuschen soll, aufeinander. Dieses widersprüchliche Verhältnis zum kinematografischen Realismus des klassischen Hollywoodkinos lässt erkennen, dass es sich bei THE BIRTH OF A NATION auf gewisse Weise noch um einen *transitional film* auf der Schwelle zwischen Attraktions- und Narrationskino handelt.

Nach THE BIRTH OF NATION und dem Ende der Stummfilmära verschwand die Praxis des vermeintlich naturalistischen *blackface* nahezu vollständig von den amerikanischen Leinwänden, sieht man von den an Günther Wallraffs *Schwarz auf Weiß* erinnernde Performances in BLACK LIKE ME[14], einer Adaptation von John Howard Griffins gleichnamigem Civil-Rights-Bestseller, ab.[15] Minstrelbeinflusstes, theatralisches *blackface* blieb jedoch Bestandteil vieler Backstage-Musicals, für die Al Jolson in THE JAZZ SINGER[16] die Blaupause geliefert hatte. In THE JAZZ SINGER geht es um den Sohn eines jüdischen Kantors, der durch das Auflegen von *blackface* und das Singen von Jazz (statt des Kol Nidre) seine Integration in die moderne amerikanische Gesellschaft unterstreicht: Mit dem An- und Ablegen der schwarzen Maske, der Betonung seines Unterschieds zu schwarzen Amerikaner:innen, hebt er sein marginales Jüdischsein auf und wird zum Amerikaner ohne Bindestrich-Identität. Zentral für die Verwendung von *blackface* in Backstage-Musicals war, dass die Trennungslinie, die zwischen Maske und Schauspieler:innenkörper besteht, allen Beteiligten vor oder auf der Bühne als Grundlage des Spiels bewusst war.

13 Vgl. Richard Dyer: «Into the Light: The Whiteness of the South in *The Birth of a Nation*». In: Richard H. King / Helen Taylor (Hrsg.): *Dixie Debates. Perspectives on Southern Cultures*. New York 1996, S. 167.

14 Regie: Carl Lerner, USA 1964.

15 Vgl. Eric Lott: Black Mirror. *The Cultural Contradictions of American Racism*. Cambridge, London 2017, S. 119–138.

16 Regie: Alan Crosland, USA 1927.

Blackface in Deutschland

In Deutschland war, aufgrund der seit der Kolonialära äußerst restriktiven Migrationspolitik, die Präsenz von Menschen afrikanischer Herkunft in den Metropolen viel kleiner und der Austausch zwischen Schwarz und Weiß sehr viel geringer. Dies führte, so die luzide Beobachtung Michelle Wrights, zu einer obsessiven Fixierung von individuellen nicht-weißen Körpern auf eine Typologie sowohl abstrakter wie physischer Alterität, aus der sämtliche Spuren der Subjektivität und Geschichtlichkeit dieser Körper getilgt zu sein scheinen. Eine solche körperliche Fixiertheit von Vorstellungen des Schwarzseins gegenüber allen anderen Modalitäten der Gemeinsamkeit oder Differenz wirkte in Deutschland über die Zeit der Kolonialära und des biologischen Rassismus hinaus. Sie hilft den «Authentizismus» zu erklären, in dem sowohl schwarze Körper wie schwarze Repräsentationen gefangen sind und weiße Deutsche immer wieder zum haptischen Abgleichen von abstrakt-idealisierten Vorstellungen des Schwarzseins und spezifisch-individuellen Körpern verleitet hat. Er ist die andere Seite eines Vorstellungskomplexes, in dem Schwarzsein als externe, unnatürliche Verfärbung erscheint.[17]

Ein solches Wahrnehmungsdispositiv prägte auch die Rezeption reisender Minstreltruppen im späten 19. Jahrhundert und führte zu einer Verwischung von theatralischem und naturalistischem *blackface* beim deutschen Publikum, das die performative *blackness* der Minstrelshow oftmals für bare Münze nahm und *blackface* in den Bereich des Schwindels rückte.[18] 1884 erschien in der US-amerikanischen Zeitschrift *The Critic* eine Anekdote, die vom gescheiterten Versuch eines US-Minstrel-Impressarios handelt, seine *blackface*-Truppe in Deutschland auf Tour zu schicken, weil die deutschen Kritiker:innen einen Betrug witterten:

> There is even a legend in circulation setting forth the absolute failure of an enterprising American manager's attempt to invade Germany with a resolute band of negro minstrels, in consequence of the perspicacity of the German critics in detecting the fraud of trying to pass off as negroes white men artificially blackened! Obviously, the imitation darkey of the negroe-minstrel stage did not coincide with the genuine darkey as evolved from the Teutonic inner consciousness.[19]

17 Michelle M. Wright: *Becoming Black. Creating Identity in the African Diaspora*. London, Durham 2004, S. 189–191.

18 Vgl. John G. Blair: «First Steps toward Globalization: Nineteenth-Century Exports of American Entertainment Forms» In: Reihold Wagnleiter, Elaine Tyler May (Hrsg.): *«Here, There and Everywhere»: The Foreign Politics of American Popular Culture*. Hanover, London 2000, S. 22.

19 Wipplinger 2011, S. 457. Übersetzt: «Es geht sogar eine Legende um, die vom Scheitern eines geschäftigen, amerikanischen Managers, der versuchte, Deutschland mit einer resoluten Truppe schwarzer Minstrel-Performer zu erobern, erzählt, da der Scharfsinn deutscher Kritiker den

Brander Matthews beschreibt einen Fall, auf den diese Anekdote zurückgehen könnte. Anfang der 1880er-Jahre wurde John H. Haverly, der Betreiber der Mastodon Minstrel Company, auf einer Deutschlandtour fast wegen Betrugsversuchs verhaftet, «because he was pretending to present a company of *negro*-minstrels, whereas his performers were actually white men».[20] Frederike Gerstner schreibt in der ersten Monografie zum Thema, dass sich in Deutschland Gastspiele weißer, amerikanischer Minstrel- und Blackface-Performer:innen seit den 1870er-Jahren häuften, auch wenn Großbritannien einen viel wichtigeren Markt darstellte. Der deutsche Sänger und Komiker Otto Reuter etwa trat zu Beginn seiner Karriere 1888 im Berliner American-Theater in *blackface* auf.[21] Anna Müller Linke, die Frau des Komponisten Paul Linke, war für ihre *blackface*-Routinen unter anglisiertem Künstlernamen («Annie Milles») bekannt[22] und spielte in der von Oskar Messter produzierten Verwechslungskomödie BUNDRIKA, DIE NEGERKÖCHIN[23] eine Schwiegermutter, die sich als Schwarze verkleidet, um einem «jungen Mann das Flirten abzugewöhnen».[24] Zwar prägten Minstrel-artige Clownsgesichter auch den kolonialen Warenrassismus und die Werbekultur der Jahrhundertwende, doch der Einfluss der Cakewalk-Mode (und später anderer afroamerikanischer Modetänze) kann in Hinblick auf die Popularisierung von *blackface* nicht unterschätzt werden. Beide waren eingebunden in «komplexe Verweisstrukturen, die sowohl in Richtung Afrika als auch in Richtung Amerika deuteten und eine eigentümliche Mischung aus Versatzstücken kolonialer Fantasie und deutsch-amerikanischem Sentiment darstellten».[25] Bei Theatervorführungen der Kolonialvereine wie bei den ersten Völkerschauen war die vermeintlich naturalistische Maskierung weißer Darsteller:innen durch schwarze Schminke als Afrikaner:innen nicht unüblich. Dies schadete jedoch zumindest dem Image seriöserer Völkerschauen, die sich immer wieder dem Betrugsverdacht ausgesetzt sahen.[26] Auch kollektive, karnevalistische Formen des performativen *racechange* durch *blackface* existierten im Kaiserreich: Auf Cakewalk-Tanzveranstaltungen wie im Berli-

Betrug, künstliche geschwärzte Weiße als Schwarze auszugeben, aufliegen ließ! Anscheinend deckt sich der Imitationsschwarze der amerikanischen Minstrelshows nicht mit dem authentischen Schwarzen, wie er sich im inneren Bewusstsein der Teutonen entwickelt hat.»

20 Matthews 1915, S. 759. Übersetzt: «[…] da er vorgab eine Kompanie schwarzer Minstrels zu präsentieren, wohingegen seine Performer tatsächlich Weiße waren.»

21 Vgl. Gerstner 2017, S. 4.

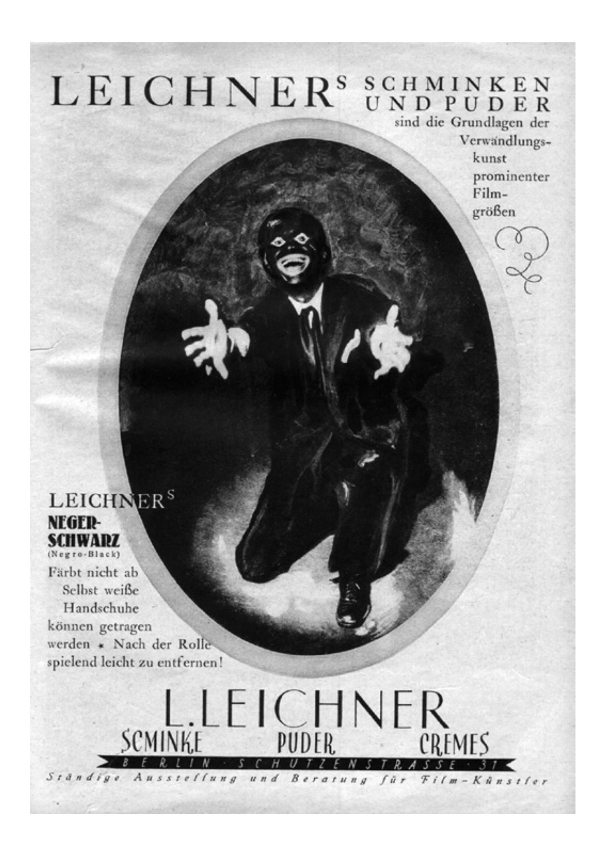
22 Vgl. Astrid Kusser: *Körper in Schieflage. Tanzen im Strudel des Black Atlantic um 1900*. Bielefeld 2013, S. 230 und Rainer E. Lotz: *Black People. Entertainers of African Descent in Europe, and Germany*. Bonn 1997, S. 271.

23 D 1910.

24 Herbert Birett: *Das Filmangebot in Deutschland 1895–1911*. München 1991, S. 99.

25 Gerstner 2017, S. 7.

26 Vgl. Lothar Dittrich / Annelore Rieke-Müller: *Ein Garten für Menschen und Tiere. 125 Jahre Zoo Hannover*. Hannover 1990, S. 47.



2 Rassistische Grundlage: Leichner-Anzeige 1925

ner Metropol-Theater war es nicht ungewöhnlich, so Astrid Eichstedt und Bernd Polster, mit Schuhcreme geschminkte, weiße Tänzer:innen zu finden – diese Mode war unter dem Verb «negern» bekannt.[27]

In der Weimarer Republik häuften sich im Zeichen des Amerikanismus, der modernistischen «Negrophilie» und der nach Kriegsende einsetzenden Jazz-Mode, die Minstrel-Tradition aufrufende *blackface*-Performances. Einen interessanten Einblick in die technische Produktion von *blackface* und die Vorstellungskomplexe, die sich darum rankten, gibt eine von der Firma Leichner 1925 in der *Filmwoche* geschaltete Anzeige für «Leichner's Neger-Schwarz (Negro-Black)». Die Puder- und Schmink-Firma Leichner war in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vom deutschen Opernsänger und Wagner-Interpreten Ludwig Leichner (1836–1912) gegründet worden, um eine von ihm erfundene, revolutionäre Neuheit sowohl im In- wie Ausland kommerziell auszuschlachten: die Fett-

27 Astrid Eichstedt / Bernd Polster: *Wie die Wilden. Tänze auf der Höhe ihrer Zeit.* Berlin 1985, S.14.

schminke. Diese war leichter aufzutragen, sah «natürlicher» aus und widerstand dem Schweiß der Performer:innen besser als Puder. Ein 1938 in England vertriebener Katalog enthielt auch eine nummerierte und dadurch implizit entlang von *race* und *gende*r chromatisch hierarchisierte Auflistung der Farbschattierungen. Auf Platz eins befand sich ein «Whitish Pink», das für «Lady's Light Flesh» eingesetzt werden sollte. Platz 12 belegte «Black», das für den Typ «Negro» Verwendung fand (für den Typ «African Native» auf Platz 11 war ein Braun vorgesehen). Auf «Black» folgten verschiedene Brauntöne für Fischer:innen, Pirat:innen, römische Söldner und Inder:innen. Der letzte nummerierte Farbton war interessanterweise jedoch ein Weiß: Es sollte für die Maskierung von Clowns, aber auch Totendarstellungen verwendet werden. Der Katalog verdeutlicht somit nicht nur, wie Richard Dyer gezeigt hat, die Vergeschlechtlichung von *whiteness* im Ideal der entsexualisierten weißen Frau («Lady»), sondern auch die Assoziation von *whiteness* und Tod.[28]

Auf der in der *Filmwoche* veröffentlichten Anzeige ist ein auf einem Bein kniender Schauspieler zu sehen, der seine ausgebreiteten Hände der Kamera entgegenstreckt – wäre der Film nicht erst zwei Jahre später erschienen, müsste man an Al Jolsons Pose in The Jazz Singer denken, wenn er in *blackface* «Mammy» zum Besten gibt. Wie Al Jolson trägt der deutsche Schauspieler weiße Handschuhe und *blackface*; Mund und Augen sind in theatralischer Tradition zur Verstärkung weiß umrandet. Durch den Glanz der Schminke erinnert das Make-up in seiner Einförmigkeit an eine Fetisch-Gummimaske oder verbrannte Hautpartien. Einerseits erscheinen so alle Spuren physiognomischer Subjektivität getilgt; zugleich ist das Gesicht auf eine physische Alterität reduziert, die durch abstrakte Markierungen des Schwarzseins hergestellt wird. Im Anzeigentext ist zu lesen: «Färbt nicht ab. Selbst weiße Handschuhe können getragen werden. Nach der Rolle spielend leicht zu entfernen.» Leichners Schminken und Puder seien «die Grundlage für die Verwandlungskunst prominenter Filmgrößen». Die Leichner-Anzeige vereint somit die «deutsche» Lektüre von *blackface* als realistische Art der Verwandlung oder Form des *passing* (an dessen extremen Ende wiederum der Fälschungsverdacht steht) mit amerikanistischen Referenzen auf die theatralische Minstrel-Praxis. Zugleich steht die Anzeige durch die Hinweise auf das Problem des «Abfärbens» der Farbe in einem kolonialrassistischen Kontext, wie er sich in unzähligen Witzen zur «Mohrenwäsche» niederschlug, deren angenommene Vergeblichkeit Schwarzsein als Schicksal, Abjekt und «absolute zero point of racialized existence»[29] konstruierte.[30]

28 Vgl. Richard Dyer: *White*. New York. London 1997, S. 207–224.

29 David Kline: «The Pragmatics of Resistance. Framing Anti-Blackness and the Limits of Political Ontology». In: *Critical Philosophy of Race* 5/1, 2017, S. 52. Übersetzt: «[…] absoluter Nullpunkt rassifizierter Existenz».

30 Als Mohrenwäsche wird bis heute umgangssprachlich ein vergeblicher Akt bezeichnet einen schwarzen Menschen «weiß zu waschen». Das Motiv steht in einer langen kolonialhygienischen

Liebe und Diebstahl im Weimarer Kino

Eine der spektakulärsten *racechanges* in der Geschichte des deutschen Kinos vollzieht Willy Fritsch in Johannes Guters Verwechslungskomödie Die Boxerbraut.[31] Die Genrezugehörigkeit des Films ist vor dem Hintergrund unseres Wissens um die Geschichte von *blackface* in Deutschland alles andere als zufällig: Denn die Verwechslungskomödie bot nicht nur Raum für sexuelle *drag*-Inszenierungen oder die Andeutung gleichgeschlechtlichen Begehrens, sondern erlaubte auch, die «deutsche» Fokussierung auf die vermeintliche Echtheit (oder befürchtete Unechtheit) der *blackface*-Maske auszudrücken.[32] In Die Boxerbraut stellt Fritsch einen konservativen, deutlich ödipalisierten Fabrikantensohn dar – bereits sein Name, «Fritz Spitz», zeigt in ironischer Absicht ein gestörtes Verhältnis zu den Insignien phallischer Macht –, dem es außerordentlich schwerfällt, mit den Wünschen seiner Verlobten mitzuhalten, die für alles schwärmt, was in den 1920er-Jahren als neu, dynamisch und modern galt, insbesondere für den Boxsport und die als neues Männlichkeitsideal gefeierten Preisboxer. Als er erfährt, dass seine Verlobte seit Neuestem den zurzeit in Berlin gastierenden, erfolgreichen schwarzen Preisboxer Fighting Bob, der vom deutschen-kamerunischen Schauspieler Louis Brody dargestellt wird,[33] bewundert, gibt er ihr gegenüber vor, er sei Fighting Bob. Da ihn sein Industriellenvater enterben würde, wenn er ins Boxgeschäft einstiege, müssten er und Fighting Bob «eine Person werden», so er-

und warenrassistischen Tradition und erfreute sich in der Seifenwerbung am Ende des 19. Jahrhunderts großer Beliebtheit. Es artikuliert einen auf Hautfarbe bezogenen Fetischismus, der zum einen schwarzen Menschen einen (tragischen) Wunsch unterstellt, weiß zu werden, zum anderen schwarze Haut in die Nähe zum Schmutz rückt und als unnatürliche Verfärbung versteht. Humoristische Mohrenwäsche-Darstellungen oszillieren zwischen der (Angst-)Vorstellung, schwarze Hautfarbe könnte abfärben, und der Gewissheit, dass dies unmöglich ist. In der kolonialen Seifenwerbung ist die Mohrenwäsche mit dem warenrassistischen Vorstellungskomplex verbunden, die Seife könne, wie Anne McClintock argumentiert, von der Menschheit magisch das Stigma der Rassen- und Klassendegeneration entfernen (Anne McClintock: *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*. London, New York 1995, S. 214).

31 Die Boxerbraut, D 1926.

32 Ein zentraler Aspekt der amerikanischen Minstrel-Tradition, die sich auch im europäischen Karneval wiederfindet, ist, dass die Maske erlaubt, tabuisierte Dinge zur Sprache zu bringen, die in der «Normalität» unmöglich ausgesprochen werden können. Für eine interessante Untersuchung der Überlagerung von *blackface*, *drag* und homosexuellem Begehren im frühen US-Kino am Beispiel von The Florida Enchantment (Regie: Sidney Drew, USA 1914), vgl. Siobhan Somervilles einflussreiche Überlegungen zu «The Queer Career of Jim Crow». Siobhan B. Somerville: *Queering The Colorline. Race and the Invention of Homosexuality in American Culture*. London, Durham 2000, S. 39–76.

33 Vgl. Tobias Nagl: «Louis Brody and the Black Presence in German Film before 1945. A Biographical Sketch». In: Patricia Mazon / Reinhild Steingröver (Hrsg.): *Not So Plain As Black Or White, Afro-German Culture and History, 1890–2000*. Rochester 2005, S. 109–134 und Nagl 2009, S. 557–635.



3 Liebe und Diebstahl: Willy Fritsch legt Farbe an in Die Boxerbraut (D 1926)

klärt er seinem besten Freund Hans und zeigt neidisch auf eine Autogrammkarte des muskulösen Schwarzen. Als Hans ihn fragt, ob er «schwarz werden wolle», sehen wir statt einer Antwort, einen *flash forward* zu einer *racechange*-Szene. Fritschs Verwandlung erinnert an spätere amerikanische Backstage-Musicals, in denen *blackface*-Verwandlungszenen oftmals einen wichtigen Aspekt der Genre-Syntax darstellen: Zunächst sehen wir Fritsch mit nacktem Oberkörper und krauser Perücke an einem Schminktisch sitzen. Langsam bringt er einige Farbstreifen auf seinem Gesicht auf, dann färbt sich in einer Zeitraffermontage sein Gesicht und sein Oberkörper schwarz ein, ganz so, als wären Kinotechnik und *blackface* Komplizen in der Schaffung von Illusionen. Wie in den Doppelgänger-Fantasien des frühen und expressionistischen Kinos, lebt Fritsch im *blackface* Anerkennungs- und Aufstiegsfantasien aus; diese sind jedoch nicht finanzieller Natur und auf den Klassenstatus bezogen, sondern sexueller Natur und von Potenzneid getragen. In *blackface* stürzt sich Fritsch später ins Nachtleben und wird zum Frauenmagnet. Die Boxerbraut inszeniert die begehrlichen Blicke, die sich auf den falschen Fighting Bob richten (und die Eifersucht der «spießigen», weißen Männer, die eine Schlägerei anzetteln) mit frivolem Humor und Sympathie für den schwarzen Boxer. Im damaligen amerikanischen Kino wäre eine derart manifeste Feier des sexuellen Begehrens zwischen Weiß und Schwarz unmöglich gewesen; hier ist sie Ausdruck der «Afroamerikanophilie» und der kulturellen Modernität. Dennoch kommt auch Die Boxerbraut nicht ohne kolonialrassistische Referenzen aus: Später sehen wir Fritsch unter der Dusche bei einer «Mohrenwäsche».

Bemerkenswert an Willy Fritschs *racechange* ist ein Spannungsverhältnis, das für die *blackface*-Rezeption in Deutschland charakteristisch ist: Durch die übertriebene Betonung des Mundes und der Augen durch weiße Umrandungen scheint sich Fritschs Schminkstil an einer theatralischen Minstrel-Bühnen-Tradition zu orientieren – zugleich erscheint seine Maske jedoch in Alltagssituationen

als naturalistisch und überzeugend. Arthur Knight hat dies in Hinblick auf den frühen amerikanischen Tonfilm als Oszillation zwischen zwei Polen dargestellt: dem Glauben an die «Echtheit» der Maske einerseits und dem Zweifel an ihr andererseits. Denn anders als in Spielfilmen wie The Birth of a Nation, in denen die Verwendung von *blackface* keiner Erklärung bedarf, sind in Backstage-Musicals oder im Entertainment angesiedelte Komödiendarsteller:innen mit und ohne *blackface* zu sehen. Um diesen Widerspruch aushalten zu können, muss das Auflegen der Maske, das wie in Die Boxerbraut oftmals einen dramatischen Höhepunkt darstellt, visuell spektakularisiert, diegetisch motiviert und narrativiert werden. Nach Arthur Knight lassen sich dabei zwei Strategien unterscheiden: Sieht man das Auflegen von *blackface*, dann geschieht das meist als Teil einer Backstage-Routine, aber nicht als Teil einer narrativen Ursache-Wirkungs-Kette. Die Minstrel-Tradition wird so zur Rechtfertigung ihrer kinematografischen Verlängerung: Blackface *existiert*, weil es alt ist und damit natürlich. In den Fällen, in denen man das Auflegen der Maske sieht, ist das Ziel die Täuschung.

> Usually such disguise scenes take place in an anarchic comedy, and consequently the disguise is often an improvised and ultimately unsuccessful attempt to elude authority. […] More importantly, such reasoning – that blackface is a convincing disguise – is always mistaken. […] What makes blackface work comically in these films is that it does not work narratively.[34]

Die Boxerbraut greift auf beide Traditionen zurück – die Minstrel-Backstage- wie die Verwechslungskomödien-Tradition –, weil der Diskurs um *blackface* in Deutschland eine stark authentizistische Dimension besaß und *blackface* wie andere, nicht auf der Minstrel-Tradition basierende Formen des *ethnic drag* (etwa «Yellowface» oder «Brownface») meist ausschließlich als Verkleidung verstanden wurden. Anders als in den USA fielen für deutsche Zuschauer:innen performative und alltägliche Vorstellungen des Schwarzseins oftmals zusammen. In Die Boxerbraut ist nicht das Auffliegen der Maske, sondern die Echtheit der Maske und das Schwarzsein des schwarzen Körpers Quelle des Humors – etwa, wenn Vater Spitz dem echten Fighting Bob einen Satz Ohrfeigen verpasst, weil er ihn für seinen Sohn hält. Zugleich wird in Die Boxerbraut deutlich, was *blackface* für schwarze Schauspieler:innen beruflich bedeutet: In einem Film, der die po-

34 Arthur Knight: Disintegrating the Musical. Black Performance and American Musical Film. London, Durham 2002, S. 51–52. Übersetzt: «Normalerweise passieren derartige Verkleidungsszenen in anarchischen Komödien, und konsequenterweise ist die Verkleidung oft improvisiert und dabei erfolglos, Authoritäten hinters Licht zu führen. […] Wichter noch: diese Art der Logik – dass Blackface eine überzeugende Verkleidung ist – ist immer im Irrtum. Was Blackface in diesen Filmen komisch funktionieren lässt, das ist, dass die Verkleidung erzählerisch nicht funktioniert.»



4 Prekäre Existenz: Schwarze Schauspieler warten in der Berliner Filmbörse auf Engagements

pulärkulturellen Insignien des Schwarzseins so zentral verhandelt wie kaum ein anderer Film im Weimarer Kino, wird die Rolle des einzigen «realen» schwarzen Schauspielers Brody extrem an den Rand gedrängt. «Liebe», um die Terminologie Eric Lotts zu verwenden, führt so direkt zu «Diebstahl». Schwarze Kompars:innen, die meisten von ihnen männliche Migranten aus den früheren deutschen Kolonien, trafen sich während der Weimarer Republik in der Filmbörse, einem in der Friedrichstraße gelegen Café, um auf prekäre Engagements zu warten, die nach dem Hire-and-Fire-Verfahren abliefen – abgesehen von Louis Brody gelang es den wenigstens von ihnen, auch bei größeren Rollen, überhaupt namentlich erwähnt zu werden.

Zur Popularisierung von *blackface* in den späten 1920er-Jahren trug Ernst Kreneks avantgardistische «Zeitoper» *Jonny spielt auf!* (1927) bei, in der ein schwarzer Jazzgeiger die Hauptrolle spielt. Die Popularität der Oper erklärt auch, warum bereits der Name «Johnny» im zeitgenössischen deutschen Diskurs oftmals direkt für die Figur des kosmopolitischen schwarzen Entertainers steht. Eine direkte Referenz auf die Minstrel-inspirierte Figur des «Jonny» findet sich zum Beispiel in der Paul Abraham-Operette *Die Blume von Hawaii* (D 1933), die von Richard

Oswald mit Fritz Fischer in der Hauptrolle verfilmt wurde. Er spielt einen weißen Entertainer, der später in der Tradition der Backstage-Musicals auch beim Abschminken der schwarzen Maske zu sehen ist. Minstrel-*blackface* ist im Vaudeville-Milieu von *Die Blume von Hawaii* epistemologisch unproblematisch: Fischer agiert mit afrodeutschen Performer:innen (unter ihnen: Louis Brody) auf und vor der Bühne – allen Beteiligten scheint bewusst, dass es sich um eine Show handelt. In der Anfangssequenz trägt Fischer in b*lackface* «Bin nur ein Jonny» vor – einen melodramatischen Song, der auf der Textoberfläche die «Tragik» eines schwarzen Entertainers in einer vorwiegend weißen Umwelt in kritischer Absicht thematisiert, zugleich aber vom Neid auf eine schwarze Hypersexualität durch eine in die Krise geratene weiße Männlichkeit handelt:

> Schwarzes Gesicht, wolliges Haar, großes Saxophon. Kennt ihr mich nicht? Dort aus der Bar. Applaus ist mein Lohn. Doch im Salon oder beim Lunch weicht jeder mir aus. Zähl' ja nicht voll, bin ja kein Mensch, ich bin nur ein Nigger.

Zwar fänden ihn alle Damen «pikant» – heiraten wollte ihn jedoch keine von ihnen, darum bleibe ihm nur die Sehnsucht nach «Kentucky». Diese Sexualisierung der schwarzen Maske war, neben der jüdischen Herkunft von Operettenkomponisten wie Paul Abraham, einer der Gründe, warum der Nazi-Rassismus *blackface* verabscheute und Kreneks Oper zum Lieblingshassobjekt der nationalsozialistischen Kulturpropaganda wurde.[35] In der schwarzen Maske ließ sich jüdische Differenz unproblematisch und zweifelsfrei physisch visualisieren.[36]

Das berüchtigte «Entartete Musik»-Ausstellungsplakat zeigte etwa einen Davidstern tragenden und Saxofon spielenden, durch seine äffischen Gesichtszüge zusätzlich enthumanisierten, schwarzen Minstrel-Performer, der an Kreneks Oper erinnerte. Praktiken wie *blackface*, aber auch die kulturelle Aneignung von afroamerikanischen Tanzstilen, erschien den Nazis nicht als Ausdruck der weißen Superiorität, sondern als weiteres Element einer von Jüdinnen und Juden bewusst betriebenen «Bastardisierung» des Weimarer Kulturlebens, die mit der Verwendung schwarzer Truppen bei der Besetzung des Rheinlands begann. Was

35 Vgl. Albrecht Dümling: «Ernst Kreneks Oper Jonny spielt auf als Hassobjekt der Nationalsozialistischen Kulturpolitik». In: Peter Martin / Christine Alonzo (Hrsg.): *Zwischen Charleston und Stechschritt. Schwarze im Nationalsozialismus*. Hamburg 2004, S. 312–315.

36 Auch in den USA wurde der Kosmopolitismus und die Apotheose schwarzer Kreativität in Kreneks Oper übrigens als Bedrohung weißer Suprematie wahrgenommen: Für die Uraufführung im berühmten New Yorker Met 1929 musste das Libretto massiv umgearbeitet werden, um es mit amerikanischen Moralvorstellungen hinsichtlich *interracial sexuality* und «Jim Crow»-Gesetzen in Einklang zu bringen (vgl. Paul Edwards: «The Circumstances of Colour: The Jim Crow Translation of *Jonny spielt auf*». In: *Modern Drama* 64/2, 2021, S. 151–172.

die Nazis an *blackface* störte, war das unbewusste Begehren, das in Praktiken des rassischen Identitätstransfers aufschien: *blackface* erschien als die Theorie, sexuelle Vermischung als die Praxis. Doch so sehr der NS-Rassismus die biologischen Aspekte von «Rasse»-Vorstellungen betonte, kam auch die NS-Filmindustrie nicht ohne Theaterschminke aus, wenn es um Inszenierungen von *blackness* ging: Afro-deutsche Kinder, die als Kompars:innen in MÜNCHHAUSEN[37] oder NS-Kolonialfilmen mitwirkten, wurden am Set dunkler geschminkt, um ihre gemischtrassige Herkunft zu verbergen und ihr Aussehen zu tradierten, d. h. dunkleren Stereotypen des Schwarzseins anzupassen. Diese Praxis hielt sich bis in die 1950er-Jahre sowohl in der west- als auch in der ostdeutschen Filmindustrie.

Schwarz wie ich – *Blackface* und *Racechange* heute

Die zu Beginn beschriebene Überlagerung von naturalistischen und theatralischen Verständnisweisen von *blackface* lässt sich bis in die Gegenwart verfolgen. Ganz deutlich wird dies zum Beispiel in Günther Wallraffs mit *blackface* arbeitendem, investigativem Dokumentarfilm SCHWARZ AUF WEISS[38], der auf massive Kritik der afrodeutschen Community stieß.[39] Um ihrem Unmut über Wallraffs naiven *racechange* Ausdruck zu verleihen, verkleidete sich die afrodeutsche Aktivistin und Autorin Noah Sow in einer viel beachteten Aktion zu Halloween 2009 als «Günther Wallraff» – einschließlich Intellektuellen-Schal und *whiteface*. Wallraffs Versuch, die Rassismuserfahrungen Schwarzer in Deutschland einem weißen Publikum stellvertretend zu vermitteln, indem er als somalischer Flüchtling verkleidet durch Deutschland reiste und mit versteckter Kamera konfliktversprechende Situationen aufsuchte, hat neben Wallraffs *Ganz unten* (1986) auch ein berühmtes US-amerikanisches Vorbild, auf das er sich zumindest in der Printversion direkt bezog[40]: John Howard Griffins Reportage *Black Like Me* (USA 1961), die drei Jahre später durch Carl Lerner, einen unter McCarthy verfolgten Kommunisten, spektakulär verfilmt wurde. Griffin hatte für seine *racechange*-Reportage nicht *blackface* verwendet, sondern sich einer komplizierten Medikamenten- und Strahlenbehandlung unterzogen, um «als Schwarzer» die segregierten Südstaaten zu bereisen. Dafür freundet er sich zu Beginn mit einem schwarzen Schuhputzer an, der ihn in die Geheimnisse des Schwarzseins,

37 MÜNCHHAUSEN, D 1943.

38 SCHWARZ AUF WEISS, Regie: Pagonis Pagonakis / Susanne Jäger, D 2009.

39 Vgl. Wolfgang Büscher / Annabel Wahba: «Günter Wallraff: ‹Es geht nicht um Schwarze. Es geht um Weiße.› Streitgespräch zwischen Günter Wallraff, Caroll Campbell und Yonas Endrias». In: *Zeit Magazin*, 17. Dezember 2009, zeit.de: https://is.gd/a3XXJP (1.9.2021).

40 Vgl. Günther Wallraff: *Aus der schönen neuen Welt. Expeditionen ins Landesinnere*. Köln 2012, S. 11.



5 Weiß wie ich: Günther Wallraff in Schwarz auf Weiss (D 2009)

des «doppelten Bewusstseins»[41] und des Umgangs mit Weißen einführt. *Blackface*-Historiker:innen wie Eric Lott haben – unter Berufung auf Leslie Fiedlers Analyse der archetypischen «bromance» zwischen Huckleyberry Finn und seinem schwarzen Sidekick Jim – darauf hingewiesen, dass weiße Aneignungen schwarzer Kultur oftmals die Form eines von Bewunderung und Neid geprägten «homosocial dance»[42] zwischen Männern annähmen. So sehr Griffin die Nähe des Schuhputzers sucht, so sehr drängen sich ihm umgekehrt, wenn er in Maske unterwegs ist, weiße Männer in der Hoffnung auf, von ihm Einblick in die Welt schwarzer Sexualität zu erhalten. Schwarze Menschen in *Black Like Me* erscheinen als Lehrer:innen oder Zeug:innen, dienen der Authentifizierung von Griffins Schwarzsein, begegnen ihm als romantische Partner:innen oder als ihn schützende Community.

Am Ende seiner Reise glaubt Griffin nicht nur, dass er erfolgreich ‹passiert› ist; er nimmt sich selbst als schwarz wahr. Wallraffs Schwarz auf Weiss dagegen marginalisiert im Vergleich die wenigen vorhandenen schwarzen Figuren auf sehr viel drastischere Weise, denn was Wallraff interessiert, ist nicht eine – wenn auch illusionäre – temporäre Teilhabe an schwarzen Erfahrungen, sondern die «moralisierende Skandalisierung»[43] weißen Verhaltens und die Hypostasierung

41 W. E. B. Du Bois: *The Conservation of Races*. Washington, D.C 1897.

42 Lott 2017, S. 120.

43 Julia Steegmann: *Denn die Geschichten der Opfer sind das Wichtigste. Rassismuskritische Analysen zu rechter Gewalt im deutschen Spiel- und Dokumentarfilm 1992–2012*. Göttingen 2017, S. 216.

seiner investigativen Methode. Wallraff ist nicht nur nicht an anderen schwarzen Figuren interessiert, auch seine eigene, aus widersprüchlichen und anachronistischen modischen und biografischen Versatzstücken zusammengeklaubte Kunstfigur Kwami Ogonno interessiert ihn nicht: «Ich bin einfach nur der Fremde, der schwarze Fremde,» beschrieb Wallraff seine Figur.[44] Ob und wieweit Wallraffs *blackface*-Performance generell als überzeugend gelten kann, ist schwer zu beurteilen: Das gedrehte Filmmaterial und die rassistischen Reaktionen weißer Deutscher legen jedoch nahe, dass die Täuschung immer wieder gelang.

Wallraffs *blackface* dient narrativ betrachtet als Verkleidung – es ist an der Oberfläche weder selbstbewusst noch selbstreflexiv: Zweck der Mimikry ist die Täuschung; seine Form ist naturalistisch. Dennoch verweist der Film in seiner gestischen Sprache zugleich auf die transatlantische Tradition theatralischer *blackface*. Zu Beginn sehen wir Wallraff wie in einem Backstage-Musical vor einem Garderoben-Spiegel sitzen, während eine weiße Maskenbildnerin ihm mit einer Spraypistole schwarze Farbe auflegt. Close-ups betonen dabei – man könnte auch sagen: fetischisieren – immer wieder den visuellen Kontrast, den bereits der Titel des Films anzeigt. Neben Wallraff befindet sich ein junger schwarzer Mann, der im Verlauf des Films immer wieder als Sidekick bei seinen Stunts fungiert. Was der Film seinen Zuschauer:innen nicht mitteilt, ist, dass es sich bei dem jungen Mann um den 2009 mit der Carl von Ossietzly-Medaille geehrten Refugee-Aktivisten Mouctar Bah handelt, einen Freund des Asylbewerbers Oury Jalloh, der 2005 in einer Polizeizelle in Dessau verbrannte. Die Kamera oszilliert zwischen Wallraff und seinem Partner, zwischen weiß und schwarz, zwischen abstrakter (Schwarzsein als Wille und Vorstellung) und physischer Alterität (Schwarzsein als epidermische Markierung), die nun maskenbildnerisch und diegetisch in eins gebracht werden. Der rhetorische Zweck dieser Übung ist der Vergleich und die Authentifizierung: Sieht Wallraff in Maske «echt» aus? – Selbstverständlich, scheint der Film zu behaupten, sonst würde sein Partner ja gegen diese kannibalistische Inkorporation protestieren: Mouctar Bah ist von der illusionären Macht von Wallraffs kinematografischem Identitätstransfer genauso geblendet wie die Zuschauer:innen oder die weißen Deutschen, die Wallraff *im* Film hinters Licht führt. Was Wallraffs Film so rassistisch macht, ist nicht allein die Verwendung von *blackface*, sondern vor allem seine Weigerung, über *blackface* und seine transatlantischen Verflechtungen zu sprechen, durch die es möglich wird, alle realen schwarzen Figuren und ihre Erfahrungen in eine subalterne Position zu verbannen.

Das *blackface*-Paradigma samt seinen Problematiken wirkt selbst dort noch nach, wo *blackface* gar nicht zum Einsatz kommt. Ein bemerkenswertes Beispiel einer *racechange*-Fiktion ohne *blackface* stellt der deutsche Sci-Fi-Film TRANS-

44 Wallraff 2012, S. 15.

FER[45] dar, der die (Un-)Möglichkeit afroeuropäischer Identität, die Fetischisierung und die biopolitische Ausbeutung schwarzer Körper unter Herrschaft des globalen Kapitals thematisiert, für die das mediterrane Fluchtregime und der, mit Ersterem oft ganz direkt verbundene, transnationale Organhandel[46] stehen. Basierend auf Elia Barcelós Kurzgeschichte «Tausend Euro, ein Leben»[47] erzählt der dystopische Film in der Tradition von GATTACA[48] oder CHILDREN OF MEN[49], wie in der nahen Zukunft die Firma Mendoza wohlhabenden, älteren Klient:innen die Möglichkeit anbietet, ihre Erinnerungen und ihr Bewusstsein in das Hirn von jungen und gesunden Migrant:innen aus dem globalen Süden einpflanzen zu lassen und ihr eigenes Leben in deren Wirtskörper für 20 Stunden pro Tag zu leben. Wenn die weißen Besitzer:innen der schwarzen Leihkörper schlafen, erwacht das alte Bewusstsein der Wirte und erlaubt den schwarzen Körperspender:innen, ihre eigenen Körper für vier Stunden nach eigenen Maßgaben zu verwenden: Nachts leben sie, könnte man sagen, ihr «doppeltes Bewusstsein» aus oder entziehen sich durch widerständige Akte der Kontrolle der global operierenden Biotech-Korporation.

TRANSFER erzählt vom Paar Herrmann (Hans-Michael Rehberg) und der todkranken Anna (Ingrid Andree), die sich zu Beginn in die Körper von Appolain und Sarah transferieren lassen. Zu Beginn genießen Anna und Herrmann ihre neuen Körper. Relativ schnell geraten die Dinge jedoch aus dem Ruder. Sarah wird in den Stunden des nächtlichen Freigangs schwanger von Appolain. Später solidarisieren sich Anna und Herrmann mit Sarah und Appolain, als sie die Machenschaften der Firma im globalen Süden durchschauen. TRANSFER scheint eine Einsicht Richard Dyers zu illustrieren, die in Zeiten neo-liberaler und biopolitischer Selbstoptimierung eher noch an Virulenz gewonnen hat: nämlich, dass Weißsein oftmals mit Selbstkontrolle, Askese und Tod, Schwarzsein dagegen mit einem vitalistischen Übermaß an «Leben» identifiziert wird.[50]

Der Film führt den schwarzen Körper als medizinisches Objekt ein, das ausgezogen, vermessen und angeschaut wird. Dennoch reproduziert der Film diesen Blick durch eine Reihe von ästhetischen Strategien in der Ausstattung, die man als «Chromatismus» oder *colorism* bezeichnen kann: durch die Ästhetisierung «perfekter» schwarzer Körper, deren Schwarzsein durch den beständig lustvoll markierten Kontrast zu weißen Kleidungsstücken, zum an George Lucas' THX

45 Regie: Damir Lukacevic, D 2010.

46 Vgl. Sean Columb: *Trading Life: Organ Trafficking, Illicit Networks, and Exploitation*. Stanford 2020.

47 Elia Barceló: «Tausend Euro, ein Leben». In: Andreas Eschenbach (Hrsg.): *Eine Trillion Euro*. Bergisch-Gladbach 2004, S. 63–98.

48 USA 1997.

49 GB / USA / J 2006.

50 Dyer 1997, S. 207–224.



6 Geteilte Verleiblichung: B.J. Britt in Transfer (D 2010)

1138[51] erinnernden, weißen Setdesign oder auch zum Teint der weißen Darsteller:innen selbst unterstrichen wird. Wie bei Griffin und Wallraff ist der pädagogische Zweck des *racechange* die Idee, Weiße könnten durch den äußerlichen Identitätstransfer antischwarzen Rassismus aus erster Hand nacherleben, d.h. durch die Erfahrung eines «shared embodiment»[52] könnte bei weißen Zuschauer:innen Empathie und die Anerkennung einer geteilten Humanität hergestellt werden. Tatsächlich wird durch die *racechange*-Fiktion jedoch einer für Rassisierungsdiskurse in Deutschland typischen Fixierung physischer Alterität Vorschub geleistet, einer obsessiven Fokussierung auf, wie W.E.B. Du Bois es nannte, die «differences of color, hair and bone»[53] als ultimative und komparable Signifikanten der Identität und Inklusion/Exklusion.

Einer der interessantesten Momente des Films findet nach dem Transfer von Anna und Herrmann in die Körper von Appolain und Sarah statt. Hermanns Erwachen im Körper von Appolain wird als visueller, aber auch viszeraler Schock inszeniert. Nach einer Vogelperspektive aus dem OP-Saal und einem mehrere Sekunden andauernden Weißblende sehen wir in einer subjektiven Kameraeinstellung wie Hermann vor der weißen Bettdecke seiner neuen schwarzen Hände gewahr wird. Dann erhebt er sich und positioniert sich vor der vielleicht zentralsten Requisite des *racechange*-Genre: dem Spiegel. Staunend wie in filmischen *blackface*-Verwandlungsszenerien greift er sich an sein Haar, berührt Stirn, Nase, Zähne, um schließlich wie ein biblischer Adam in einen Apfel zu beißen. Annas Verwandlung hingegen wird auf dem Feld ausgetragen, das man mit Derrida als «Phonozentrismus»[54] bezeichnen könnte. Es ist nämlich die Stimme, durch die die Kommunion von weißem Geist und schwarzem Körper hergestellt wird. Wir

51 USA 1971.

52 Sherryl Vint: «The Bioplitics of Gloablaization in Damir Lukavevic's Transfer». In: Ewa Mazierska / Alfredo Suppia (Hrsg.): *Red Alert. Marxist Approaches to Science Fiction Cinema*. Detroit 2016, S. 112.

53 Du Bois 1897, S. 5.

54 Jacques Derrida: *Grammatologie*. Frankfurt a.M. 1974, S. 16–48.

sehen Anna/Sarah beim Tagebuchschreiben und hören aus dem Off ihre Gedanken: «Gestern war ich alt und krank, jetzt bin ich jung und schön und kerngesund – und schwarz. Wessen Hand ist das, die meine Gedanken schreibt? Wer ist dieser gut aussehende Unbekannte, der mir entgegentritt, dessen Stimme nicht klingt wie die meines Herrmann?»[55] Als Anna den fremden Körper thematisiert, verändert sich in der Soundmontage die Stimme Annas in die von Sarah. Mit Derrida könnte man hier argumentieren, dass die Vorstellung von der Stimme als authentischer Ursprung des Selbst ein wesentlicher Bestandteil der westlichen Metaphysik ist und dadurch weiße Identität als entkörperlicht und vergeistigt repräsentiert wird. Zugleich sickert hier jedoch mit der Stimme des schwarzen Andern auch die Persönlichkeit Sarahs durch, die im weiteren Verlauf des Films zunehmend an Eigenleben gewinnt.[56]

Warum ist diese doppelte Synchronregie in Transfer jedoch für uns als Zuschauer:innen so verstörend? Weil es sich dabei um Bauchrednerei in der zweiten Potenz handelt, könnte man polemisch anmerken – weil es sich bei den Stimmen von Anna (und von Appolain) gar nicht um die Stimmen der beiden schwarzen Schauspieler:innen handelt, sondern um die Stimmen von weißen Synchronsprecher:innen (Markus Pfeiffer und Nadeshda Brennicke). Bereits im Vorfeld der Dreharbeiten war zu lesen, dass die Produzent:innen vom Kleinen Fernsehspiel für die Rolle des afrikanischen Paars auf der Suche nach geeigneten afrodeutschen Darsteller:innen waren, aber angeblich nicht fündig werden konnten.[57] Deshalb wurden die beiden afroamerikanischer Schauspieler:innen B. J. Britt und Regine Nehy gecastet, die aber kein Deutsch sprechen. Nicht zuletzt diese Begebenheit verbindet Transfer mit der transatlantischen Geschichte des *blackface* und seinen Verteidiger:innen auf deutschen Bühnen. *Blackface* hat historisch ursächlich dazu beigetragen, afrodeutschen Darsteller:innen (wie Louis Brody in Die Boxerbraut und Die Blume von Hawaii) sowohl in einzelnen Kameraeinstellungen und Plots, als auch in der Film- und Theaterindustrie insgesamt, zu marginalisieren. Transfer liefert so auch ungewollt eine Antwort auf die Frage Gayatri Spivaks «Can the subaltern speak?» Natürlich können sie sprechen, aber sie werden nicht gehört, weil die Regime der Macht und des Weißseins selbst ihren Stimmkörper besetzt haben.

55 Transfer, Regie: Damir Lukacevic, D 2010, TC: 0:21:07–0:22:15.

56 Für eine wichtige Diskussion der Differenzen zwischen Film und Kurzgeschichte und der Rolle von Sarahs Schwangerschaft in Hinblick auf den Entwurf afroeuropäischer Identitäten vgl. Priscilla Layne: «The Darkening of Europe: Afrofuturist Ambitions and Afropessimist Fears in Damir Lukacevic's Dystopian Film *Transfer* (2010)». In: *Seminar: A Journal of Germanic Studies* 55/1, 2019, S. 54–75.

57 Vgl. David Denk: «Schwarze Schauspieler: Weiß-Fernsehen». In: *die tageszeitung*, 20.8.2007, taz.de: https://is.gd/sHyXw9 (1.9.2021).

Die Kritik der Maske

Es überrascht vor dem Hintergrund der vorhandenen, aber bislang kaum reflektierten Geschichte von *blackface* in Deutschland deshalb wenig, dass es afrodeutschen Künstler:innen, wenn sie sich mit dem Phänomen auseinandersetzen, um eine Entnaturalisierung einer solch verdinglichten Darstellungspraxis geht. Einer von ihnen ist der Foto- und Performancekünstler Philip Metz, der in einer Reihe von Arbeiten mit *blackface* und anderen Formen der ethnischen und rassischen Markierung in dekonstruktiver, an Cindy Sherman erinnernder Absicht spielt. In seiner Serie *of Mimicry/Assimilation Effort* (2008) hat er afrikanistische deutsche Karnevalskostüme nach Dakar transportiert und in einer Reihe von Schnappschüssen das Unverständnis dokumentiert, mit dem Senegales:innen diesen Verkörperungen weißer Stereotypen begegneten, wenn er selbst in den Kostümen am Straßenleben teilnahm. Im Spannungsverhältnis zwischen Metz, der einen Weißen spielt, der eine atavistische Vorstellung von Schwarzsein spielt, und dem Blick moderner senegalesischer Stadtbewohner:innen wird für weiße Zuschauer:innen die Gewalt sichtbar, die solche Repräsentationen für schwarze Menschen und ihr Selbstbild in einer überwiegend weißen Umwelt darstellen müssen. In der Fotoserie *Afrika!* (2009) dokumentiert Metz die Karnevalspraktiken eines süddeutschen Dorfs, deren Mitglieder er in vollem *blackface*-Make-up und verschiedenen Porträts in Ganzkörpertotalen abgebildet hat. Diese Bilder in ihrem eingefrorenen, steif possiertem Charakter erlauben es, den Blick umzukehren und die Praxis des *blackface* genauer unter die Lupe zu nehmen, nach den psychologischen und affektiven Investitionen der Akteur:innen zu fragen, einen ethnografischen Blick auf die Kultur des Weißseins zu werfen.

Noch verstörender ist jedoch sicherlich das mit Elana Katz realisierte Projekt *iwishiwas* (2007–2009), in der sich, neben einer provokativen Aufnahme von Katz in *blackface*, auch ein seltsames Porträt einer blonden Person findet. Verstörend ist dieses hell ausgeleuchtete Porträt, weil es beim ersten Blick eine Reihe von Fragen auslöst: Handelt es sich bei diesem Foto einer Person mit gepflegtem Haarschnitt und glatten Zügen um ein Passfoto, wie Nana Adusei-Poku (2012) in einem Aufsatz zu Metz und *post-black aesthetics* fragt. Sehen wir einen echten Menschen oder eine Puppe? Einen Mann oder eine Frau? Warum ist der Blick so leer, steif – fast leblos? Man fühlt sich an die von Richard Dyer beschriebene Ambivalenz von *whiteness* und Leblosigkeit erinnert, die bereits Rainer Werner Fassbinder in WHITY[58] zum Ausdruck brachte, als er weiße Schauspieler:innen mit ungesund, grünlich-weiß geschminkten Gesichtern auftreten ließ. Auch die Blickstrukturen, in denen «Rasse» als (hierarchisches) Verhältnis produziert wird, werden sichtbar: Wen blickt die abgebildete Person an, falls ihr Blick irgendwohin – und nicht ins

58 Regie: Rainer Werner Fassbinder, D 1969.


7 Weißsein als Maske: Philip Metz in *iwishiwas* (2007–2009)

Nichts – gerichtet ist? Wer ist Objekt, wer Subjekt des Blicks? Dann bemerken wir die blauen Augen und vergleichen sie mit den rosigen Wangen und Lippen und schließlich auch der Nase. Langsam realisieren wir, dass die Person helles Make-up, eine blonde Perücke und blaue Kontaktlinsen trägt. Es handelt sich um den Künstler selbst – in *whiteface*.

Auch dieses Werk funktioniert auf mehreren Ebenen. Biografisch gesehen handelt die Arbeit von den unter anderem von Theoretiker:innen wie Frantz Fanon (1985) beschriebenen Wunsch, weiß zu sein – eine Erfahrung die viele Afrodeutsche aus der Generation von Metz, der in den 1970er-Jahren in einer isolierten weißen Umwelt in Süddeutschland aufwuchs, kennen.[59] Zugleich destabilisiert das Foto den erkennungsdienstlichen, klasssifizierenden und rassifizierenden Blick und die Idee einer eindeutigen rassischen Identität, weil es uns fragt, wann und unter welchen Umständen wir welche körperlichen Merkmale auf welche Weise vereindeutigen. Und zuletzt nimmt es der Idee des Weißseins die Idee der universellen Selbstverständlichkeit, indem Weißsein als markiert, partikular und konstruiert sichtbar gemacht wird. Denn so wichtig es ist, die Geschichte von *blackface* in Deutschland aufzuarbeiten, ist es noch wichtiger, die Geschichte des Weißseins kritisch in den Blick zu nehmen, in die *blackface* eingebunden ist. *Schwarze Haut, Weiße Masken* lautet der Titel einer berühmten Abhandlung von Frantz Fanon. Die schwarzen Masken, auf die wir in der Auseinandersetzung mit *blackface* in Deutschland stoßen, so erinnert uns Metz durch das Unwohlsein, das seine Bilder auslösen, verbergen nicht nur einfach weiße Haut, sondern eben auch weitere Masken – weiße Masken –, weil Weißsein keine ontologische Grundlage hat, sondern vielleicht nichts weiter ist als eben dies: ein wirkungsmächtig überlieferter Mythos und eine durch Gewaltverhältnisse stabilisierte Mystifikation, Illusion und, wie James Baldwin stets insistierte, «Lüge».[60]

59 Vgl. Fabian Lehmann: «Frantz Fanons Schwarze Haut, weisse Masken. Ein Austausch mit dem Künstler Philip Metz». In: *anwesenheitsnotitz. studentische zeitschrift* für geistes- und *kulturwissenschaften* 5, 2013, S. 51–70.

60 James Baldwin: «On Being White …. and Other Lies». In: Randall Kenan (Hrsg.): *The Cross of Redemption. Uncollected Writings*. New York 2011, S. 166–170.

Literatur

Adusei-Poku, Nana: «Iwishiwas – Post-Black Aesthetics, Post-Black or Post-colonial?». In: *Heimatkunde – Migrationspolitisches Portal*, (2012) heimatkunde.boell.de: https://is.gd/3VW5qn (1.9.2021)

Baldwin, James: «On Being White …. and Other Lies». In: Randall Kenan (Hrsg.): *The Cross of Redemption. Uncollected Writings*, New York 2011, S. 166–170

Barceló, Elia: «Tausend Euro, ein Leben». In: Andreas Eschenbach (Hrsg.): *Eine Trillion Euro*, Bergisch-Gladbach 2004, S. 63–98

Birett, Herbert: *Das Filmangebot in Deutschland 1895–1911*, München 1991

Blair, John G.: «First Steps toward Globalization: Nineteenth-Century Exports of American Entertainment Forms» In: Reihold Wagnleiter, Elaine Tyler May (Hrsg.): «Here, There and Everywhere»: The Foreign Politics of American Popular Culture, Hanover, London 2000, S. 17–33

Büscher, Wolfgang / Wahba, Annabel: «Günter Wallraff: ‹Es geht nicht um Schwarze. Es geht um Weiße.› Streitgespräch zwischen Günter Wallraff, Caroll Campbell und Yonas Endrias». In: *Zeit Magazin*, 17. Dezember 2009, zeit.de: https://is.gd/a3XXJP (1.9.2021)

B.Z. / dpa: «Dieter Hallervorden: Gendern ist eine Vergewaltigung der Sprache». In: *B.Z. – Die Stimme Berlins*, 24.8.2021, bz-berlin.de: https://is.gd/fr1UME (15.9.2022)

Columb, Sean: *Trading Life: Organ Trafficking, Illicit Networks, and Exploitation*, Stanford 2020

Denk, David: «Schwarze Schauspieler: Weiß-Fernsehen». In: *die tagezzeitung*, 20.8.2007, taz.de: https://is.gd/sHyXw9 (1.9.2021)

Derrida, Jacques: *Grammatologie*, Frankfurt a.M. 1974

Du Bois, W.E.B: *The Conservation of Races*, Washington, D.C 1897

Dittrich, Lothar / Rieke-Müller, Annelore: *Ein Garten für Menschen und Tiere. 125 Jahre Zoo Hannover*, Hannover 1990

Dümling, Albrecht: «Ernst Kreneks Oper *Jonny spielt auf* als Hassobjekt der Nationalsozialistischen Kulturpolitik». In: Peter Martin / Christine Alonzo (Hrsg.): *Zwischen Charleston und Stechschritt. Schwarze im Nationalsozialismus*, Hamburg 2004, S. 312–315

Dyer, Richard: «Into the Light: The Whiteness of the South in *The Birth of a Nation*». In: Richard H. King / Helen Taylor (Hrsg.): *Dixie Debates. Perspectives on Southern Cultures*, New York 1996, S. 165–176

Dyer, Richard: *White*. New York, London 1997

Edwards, Paul: «The Circumstances of Colour: The Jim Crow Translation of *Jonny spielt auf*». In: *Modern Drama* 64/2, 2021, S. 151–172

Eichstedt Astrid / Polster, Bernd: *Wie die Wilden. Tänze auf der Höhe ihrer Zeit*, Berlin 1985

Eminghaus, Sarah: «Anglismus des Jahres: Unsichtbar durch Farbe» In: *die tageszeitung*, 27.1.2015, taz.de: https://is.gd/BEX4FD (1.9.2021)

Fanon, Frantz: *Schwarze Haut, weiße Masken*, Frankfurt a.M. 1985

Forbes, Camille F.: *Introducing Bert Williams: Burnt Cork, Broadway, and the Story of America's First Black Star*, New York 2008

Gerstner, Frederike: *Inszenierte Inbesitznahme: Blackface und Minstrelsy in Berlin um 1900*, Stuttgart 2017

Gubar, Susan: *Racechanges. White Skin, Black Face in American Culture*, New York, Oxford 1997

Hall, Stuart. «Die Konstruktion von ‹Rasse› in den Medien». In: Nora Räthzel (Hrsg.): *Ideologie, Kultur, Rassismus. Ausgewählte Schriften*, Bd. 1, Hamburg 1989, S. 150–171

Jacobson, Matthew Frye: *Whiteness of a Different Color. European Immigrants and the Alchemy of Race*, Cambridge, London 1999

Kline, David: «The Pragmatics of Resistance. Framing Anti-Blackness and the Limits of Political Ontology». In: *Critical Philosophy of Race* 5/1, 2017, S. 51–69

Knight, Arthur: *Disintegrating the Musical.*

Black Performance and American Musical Film, London, Durham 2002
Kusser, Astrid: *Körper in Schieflage. Tanzen im Strudel des* Black Atlantic *um 1900*, Bielefeld 2013
Layne, Priscilla: «The Darkening of Europe: Afrofuturist Ambitions and Afropessimist Fears in Damir Lukacevic's Dystopian Film *Transfer* (2010)». In: *Seminar: A Journal of Germanic Studies* 55/1, 2019, S. 54–75
Lehmann, Fabian: «Frantz Fanons *Schwarze Haut, weisse Masken*. Ein Austausch mit dem Künstler Philip Metz». In: *anwesenheitsnotitz. studentische zeitschrift* für geistes- und *kulturwissenschaften* 5, 2013, S. 51–70
Lott, Eric: *Black Mirror. The Cultural Contradictions of American Racism*, Cambridge, London 2017
Lotz, Rainer E.: *Black People. Entertainers of African Descent in Europe, and Germany*, Bonn 1997
Matthews, Brander: «The Rise and Fall of Negro Minstrelsy». In: *Scribner's Magazine* 57/4, 1915, S. 754–759
McClintock, Anne: *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*, London, New York 1995
Nagl, Tobias: «Louis Brody and the Black Presence in German Film before 1945. A Biographical Sketch». In: Patricia Mazon / Reinhild Steingröver (Hrsg.): *Not So Plain As Black Or White, Afro-German Culture and History, 1890–2000*, Rochester 2005, S. 109–134
Nagl, Tobias: *Die Unheimliche Maschine. Rasse und Repräsentation im Weimarer Kino*, München 2009
Rancière, Jacques: *Dissensus. On Politics and Aesthetics*, London, New York 2010
Rogin, Michal: *Blackface, White Noise: Jewish Immigrants in the Hollywood Melting Pot*, Berkeley 1994
Sieg, Katrin: «Race, Guilt and ‹Innocence›: Facing Blackfacing in Contemporary German Theater». In: *German Studies Review* 38/1, 2015, S. 117–134
Somerville, Siobhan B.: *Queering The Colorline. Race and the Invention of Homosexuality in American Culture*, London, Durham 2000
Steegmann, Julia: *Denn die Geschichten der Opfer sind das Wichtigste. Rassismuskritische Analysen zu rechter Gewalt im deutschen Spiel- und Dokumentarfilm 1992–2012*, Göttingen 2017
Vint, Sherryl: «The Bioplitics of Gloablaization in Damir Lukavevic's *Transfer*». In: Ewa Mazierska / Alfredo Suppia (Hrsg.): *Red Alert. Marxist Approaches to Science Fiction Cinema*, Detroit 2016, S. 98–120
Wallraff, Günther: *Aus der schönen neuen Welt. Expeditionen ins Landesinnere*, Köln 2012
Wipplinger, Jonathan: «The Racial Ruse: On Blackness and Blackface Comedy in fin-de-siècle Germany». In: *The German Quarterly* 84/4, 2011, S. 457–476
Wright, Michelle M.: *Becoming Black. Creating Identity in the African Diaspora*, London, Durham 2004

Abbildungen

Abb. 1: Anti-Blackface-Protest in Potsdam, 2014. ©Tahir Della (Initiative Schwarze Deutsche)
Abb. 2: Leichner-Anzeige. Quelle: *Die Filmwoche* 1925. © Privatarchiv Tobias Nagl
Abb. 3: Screenshot *Die Boxerbraut*, 1925. © Gosfilmofond, Moskau
Abb. 4: Filmbörse 1918. Quelle: *Deutsche Illustrierte Zeitung*, Nr. 4, 1918. (Dank an Jeanpaul Goergen) © Privatarchiv Tobias Nagl
Abb. 5: Screenshot *Schwarz auf Weiß* (2009) © Captator Film
Abb. 6: Screenshot *Transfer* (2010) © Kleines Fernsehspiel
Abb. 7: Philip Metz, *iwishiwas*, 7x27,5 inch/ C-Print, 2007 © Philip Metz. Quelle: *AfroSat-1*. Hg. v. Philip Metz und Daniel Kojo Schrade. Berlin: Revolver.

Burrhus Njanjo

«Wir sind ein buntes Volk, wir Deutschen»

Mo Asumangs Roots Germania (D 2007) und die Ästhetik des «Deutschpolitanismus»

Einleitendes

Zu seiner Zeit sah Michel Foucault in der Aufklärung eine epistemologische Zäsur in der Geschichte. Diese Zäsur bestand darin, dass sich der Mensch selbst zum ersten Mal als Ereignis analysierte, sich in Beziehung zu einer Aktualität, zu Verhältnissen stellte, in denen er sich befand. Deshalb stellte sich Foucault folgende emanzipatorische Fragen: «Welches ist meine Aktualität? Welches ist der Sinn dieser Aktualität? Und was tue ich, wenn ich von dieser Aktualität spreche?»[1] Diese Fragen möchte ich mir zu Eigen machen, um meine[2] Angehörigkeit zur Gegenwart und Welt zu überdenken, um kritische Überlegungen über manche Le-

1 Michel Foucault: *Schriften, Bd IV, 1980–1988*. Frankfurt a.M. 2005 [1984], S. 840.

2 Durch die bewusste Anwendung des «Ich» greife ich eine Reflexion auf, die Pierre Bourdieu in *Homo Academicus* über die individuelle Subjektivität des Forschers in der Akademie angestellt hat und die in Feldern wie Gender, Critical White Studies, Black Studies, Postcolonial Studies und anderen noch vehementer aktualisiert wird. Diese bezieht sich in erster Linie auf meine Person als *early stage researcher* mit Migrationsbezug in Deutschland, der sich dieser Subjektivität und ihrer Grenzen bewusst ist und sie als Werkzeug sowohl der Kritik als auch der Selbstkritik nutzen möchte. So geht es nun unter anderem darum, das Potenzial dieser Subjektivität auszuschöpfen und sich von jeder Form der Homogenisierung, die hier als Schwachstelle dieser Subjektivität verstanden wird, zu verabschieden. In diesem Zusammenhang kann diese Subjek-

bensformen der Gegenwart sowie Negierungssysteme anzustellen. Dafür gehe ich in diesem Beitrag von dem Dokumentarfilm Roots Germania der Afrodeutschen Regisseurin Mo Asumang aus.

In, *Kultur und Identität. Ansätze zu einer Poetik der Vielheit*, einer 2005 ins Deutsche übersetzten Monografie von Édouard Glissant, werden drei wichtige Schritte im Umgang mit kulturellen Fragen herausgelesen, aus denen Nutzen für eine kritische Diskussion über Rassismus in Deutschland gezogen werden kann: Identifizieren (frz. *distinguer*), Benennen (frz. *dire*) und Überwinden (frz. *lutter contre les partitions, rassembler*). Asumangs Film Roots Germania[3] vergegenwärtigt die Fragen des Rechtsextremismus und der Intoleranz im deutschen Rap. Somit erweist sich der Film als geeignetes Medium, um alltägliche sowie strukturelle Exklusions- und Ausgrenzungspraktiken aus dem Rassismus-Prisma im zeitgenössischen deutschen bzw. deutschsprachigen (und ferner europäischen) Kontext zu behandeln und sogar zu überwinden.

Rassismus ist in Deutschland als Phänomen weder neu, noch fängt er in der Zeit des Nationalsozialismus an. Bis heute bleibt er ein allen sozialen Schichten durchziehendes Phänomen. In diesem Zusammenhang sind auch die neueren Diskursauseinandersetzungen zu dem Thema zu verstehen.[4] Der vorliegende Beitrag wird einen analytischen und epistemologischen Rahmen erarbeiten, mit dem die Kritik an sozio-politischen rassistischen Ideen und Denkweisen verschärft werden kann und der hilft, den ideologischen Rahmen zu reflektieren, der Rassismus-Praktiken im Alltag ermöglicht. Diesen Rahmen habe ich in Anlehnung an Mbembes Begriff Afropolitanismus «Deutschpolitanismus» benannt. Mit anderen Worten geht es bei diesen beiden Neologismen um eine Abwandlung von Mbembes Begriff, um eine andere Sichtweise auf die Gegenwart Deutschlands zu erarbeiten. Der Begriff «Deutschpolitanismus» behandelt in einem größeren Zusammenhang die brisanten Fragen der «Identitäten» und der «ImagiNation» – in

tivität auch als expansiv betrachtet werden und sich auf andere Subjekte mit derselben existenziellen Topografie und denselben epistemologischen Fragen ausdehnen.

3 Roots Germania, Regie: Mo Asumang, D 2007.

4 Julia Stegmann: *Denn die Geschichten der Opfer sind das Wichtigste. Rassismus-kritische Analysen zu rechter Gewalt im deutschen Spiel- und Dokumentarfilm 1992–2012*. Wien 2019; Tupoka Ogette: *exit Racism. rassismuskritisch denken lernen*. Münster 2019; Fatma Aydemir / Hengameh Yaghoobifarah (Hrsg.): *Eure Heimat ist unser Albtraum*. Berlin 2019; Mariane Bechaus-Gerst / Joachim Zeller (Hrsg.): *Deutschland Postkolonial?, Die Gegenwart der imperialen Vergangenheit*. Berlin 2018; Max Czollek: *Des-integriert Euch*. München 2018; Noah Sow: *Deutschland Schwarz Weiss. Der alltägliche Rassismus*. München 2018; Encarnacion Gutiérrez-Rodríguez: «Sensing dispossession. Women and gender studies between institutional racism and migration control policies in the neoliberal university». In: *Women's Studies International Forum* 54, 2016, S. 167–177; Natascha A. Kelly: *Afrokultur*. «der Raum zwischen gestern und morgen». Münster 2016; Maureen M. Eggers / Grada Kilomba / Peggy Piesche / Susan Arndt (Hrsg.): *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*. Münster 2013.

Anlehnung an Homi Bhabhas Begriff «DissemiNation»[5] – im Kontext der Globalisierung, beispielhaft am Fall von Deutschland, der nicht nur als post/faschistischer, post/sozialistischer, post/kolonialer, sondern auch als postmigrantischer Raum aufgefasst wird.[6] Dies sollte unter anderem, mit Al-Tayebs Worten formuliert, «die Infragestellung der nahezu automatischen Setzung Nordwesteuropas als neutrale Norm [ermöglichen], gegen die diverse abweichende Andere definiert werden – der sozialistische Osten und das koloniale Subjekt eingeschlossen».[7] Im Laufe der Analyse werden auch diese Zusammenhänge beleuchtet und ihre Auswirkungen auf die zeitgenössischen Versuche, eine angebliche deutsche Identität zu definieren, anschließend diskutiert.

Zur Darstellung des Rassismus im Film Roots Germania (2007)

Mo Asumang (mit vollem Namen Monica Yaa Akoma Asumang) ist eine in Kassel geborene deutsche Filmemacherin mit einem ghanaischen Elternteil. Roots Germania ist der erste Film der deutschen Fernsehmoderatorin und Filmregisseurin.[8] Die Dokumentation, die streckenweise die sehr persönliche Familiengeschichte der Filmemacherin nachzeichnet, entstand 2007 und stellt die in Deutschland nach wie vor brisante Problematik der kulturellen Identität im Zusammenhang mit (alltäglichem bzw. kulturellem) Rassismus ins Zentrum. Es geht also in diesem Film um eine autobiografische Narration, die mit soziokulturellen, historischen und politischen Entwicklungen eng verknüpft wird. Auslöser des Films war ein Hetzsong der Neonaziband White Aryan Rebels, in dem Mo Asumang höchstwahrscheinlich wegen ihrer schwarz-deutschen Identität mit Mord bedroht wurde. Diese Bedrohung rief bei Asumang Angst-, Ausgrenzungs- sowie Entfremdungsgefühle hervor, mit denen sie sich im Film auseinandersetzt. Ähnlich dem Genre des Road Movies macht sie sich auf den Weg – in einem ständigen Hin- und Her zwischen Bekannten, Freund:innen, wissenschaftlichen Expert:innen, politischen Demonstrationen und folkloristischen Veranstaltungen, sowie zwischen kulturell manchmal unterschiedlichen, exotischen Orten, Wäldern, Kulturen und Kontinenten –, um sich selbst aus kontextueller und kultureller Sicht besser zu verstehen. Ihr Ziel ist es auch, aus einer kathartischen Perspektive positiv mit ihrer Existenzangst umzugehen und sich dem Ge-

5 Homi Bhabha: *The Location of culture*. London, New York 1994, S. 199.

6 Vgl. Fatima Al-Tayeb: *Undeutsch: Die Konstruktion des Anderen in der postmigrantischen Gesellschaft*. Bielefeld 2018, S. 39.

7 Ebd.

8 Danach drehte sie zwei weitere Fernsehspiele, und zwar Road to Rainbow (D 2010) und Die Arier (D 2014).

fühl der Entfremdung zu entziehen, so wie sich dies aus der Narrationsstruktur des Films gewinnen lässt. Am Ende des Films bringt sie die folgenden vieldeutenden Worte zum Ausdruck: «Ich habe meine Angst verloren. Wenn Sie mich jetzt fragen, was halte ich von diesen kleinen und großen Nazis, die versucht haben, mir ein Bein zu stellen, dann sage ich ihnen: Menschen kann man nicht ändern, aber man kann sein eigenes Leben ändern.»[9] Somit öffnet sie auch der Öffentlichkeit Repertoires aus ihrem Leben. So wird zum Beispiel erzählt, dass sie aufgrund ihrer Hautfarbe fast immer ausgegrenzt wurde oder dass ihre weiße Großmutter, die sie aufzog und ihren Vater nie akzeptierte, früher bei der nazistischen Schutzstaffel war, was dieser autobiografische Film somit auch als intimes Bekenntnis entstehen lässt.

Bekenntnisnarrationen (engl. *Confessional discourse*) sind unter ethnischen Minoritäten in Europa im Allgemeinen und in Deutschland insbesondere stark verbreitet. Ihnen geht es meist darum, so Fenner und Curtis[10], der Herkunft, den Vorfahr:innen sowie den familienbezogenen Geschichten eine erhebliche Bedeutung beizumessen, indem diese als Stoff und Motive für sowohl literarische als auch filmische Narrationen genutzt werden. Insofern werden diese an autobiografische, reflektierende Turns entstandenen Bekenntnisnarrationen, in Anlehnung an Michel Foucault formuliert, zu einer Art moderner *agency*, durch die Wissen und Macht (hier Selbstempowerment) erzeugt werden.[11] Denn solche Narrationen ermöglichen einen epistemischen Rahmen, aus dem heraus Subjektivitätspositionen ausgehandelt und skizziert werden, Subjekte sich Macht, Wort und einen Existenzraum verschaffen und neue und relationale Diskursräume geschaffen werden können. Der französische Philosoph Michel de Certeau drückt sich hierzu folgendermaßen aus:

> [T]he story plays a decisive role. It ‹describes,› to be sure. But ‹every description is more than a fixation,› it is ‹a culturally creative act.› […] Then it founds spaces. Reciprocally, where stories are disappearing (or else are being reduced to museographical objects), there is a loss of space.[12]

9 Roots Germania, TC 01:14:20.

10 Angelica Fenner / Robin Curtis (Hrsg.): «If People Want to Oppress You, They Make You Say ‹I›: Hito Steyerl in Conversation». In: *The Autobiographical Turn in Germanophone Documentary and Experimental Film Hito Steyerl*. Rochester, New York 2014, S. 38.

11 Ebd., S. 39.

12 Michel de Certeau: *The Practice of Everyday Life*. Berkeley 1984, S. 96. Übersetzt: «[D]ie Geschichte spielt eine entscheidende Rolle. Sie ‹beschreibt›, sicherlich. Aber ‹jede Beschreibung ist mehr als eine Fixierung›, sie ist ‹ein kulturell kreativer Akt›. […] Dann schafft sie Räume. Wo Geschichten verschwinden (oder zu museografischen Objekten reduziert werden), gehen im Umkehrschluss Räume verloren.»

In diesem Sinne soll auch eine autobiografische Geschichte in der Lage sein, lineare und mitunter auch begrenzte, denn auf das «Ich» zurückführende narrative Konstruktionen zu transzendieren, indem das narrativierte «Ich» suspendiert bzw. ausgesetzt wird[13], damit wie in einem kollektiven Äußerungsgefüge im Sinne von Deleuze/Guattari[14] größere, relationale, inklusivere *spaces* mit Bezug auf die Gemeinschaft, die Nation oder im engen deutschen Kontext auf die *Heimat* kreiert werden können. Die Filmemacherin und Kulturtheoretikerin Fenner nennt diesen Prozess «Self-suspension».[15]

Um die xenophoben Hass- und Gewaltmotive der Rechtextremist:innen in Deutschland zu begreifen, lässt Mo Asumang in einer kritisch kontrastierenden Logik Rechtsextremismus-Expert:innen am Beispiel des Kriminologen Bernd Wagner zu Wort kommen. Er setzt in seinen Erklärungen die Hass- und Gewalthandlungen der deutschen Rechtsextremist:innen in kontinuierlicher Ideenfolge mit den Nazis und im engen Zusammenhang mit dem Begriff «Heimatschutz». In diesem grundlegenden Begriff nistet sich für diese rechtsextremen Gruppen eine Vorstellung des Nationskonzepts im Sinne von Heimat ein, so Bernd Wagner in dem Film. Daran anschließend bietet dieser Begriff «Heimatschutz» die berechtigte Basis für Hass und Gewalt gegenüber den als fremd imaginierten Anderen. Für Bernd Wagner stellen sich die Rechtsextremist:innen die «Heimat» als eine Art Inbegriff des Deutschseins vor. Letztgenannten beschreibt die Kulturwissenschaftlerin Eichmann als «epitome of Germanness, encompassing, among many other things, a place of comfort, unspoilt nature, one's mother tongue, blood relations and familiar traditions and customs».[16] Dieses Konzept von «Germanness», das u. a. auf Tradition, Sprache, Blut und Territorium beruht, ist meines Erachtens nicht nur ein grundlegendes Identitätskriterium, sondern auch das Versprechen von «security and stability».[17] Die Stabilität soll hierzu darauf hinweisen, dass die Bestandteile der «Germanness» über Jahrhunderte hinweg statisch und unverändert bleiben, dass Wurzeln und Erbfahnen «rein» gehalten werden, dass das Territorium *ad vitam aeternam* unversehrt aufbewahrt wird. Darum wird öfter auf den Demonstrationen im Film «Ausländer raus, Deutschland den Deutschen!»[18] gebrüllt, was von den rechtsradikalen Demon-

13 Vgl. Fenner / Curtis 2014, S. 48.

14 Gilles Deleuze / Félix Guattari: *Tausend Plateaus, Kapitalismus und Schrizophrenie*. Berlin 1992[1980], S. 88.

15 Fenner / Curtis 2014, S. 47.

16 Gabriele Eichmanns: «Introduction: Heimat in the Age of Globalization». In: Gabriele Eichmanns / Yvonne Franke (Hrsg.): *Heimat Goes Mobile. Hybrid Forms of Home in Literature and Film*. Cambridge 2013, S. 1. Übersetzt: «Inbegriff des Deutschtums, der unter anderem einen Ort der Geborgenheit, eine unversehrte Natur, die Muttersprache, Blutsverwandtschaft und vertraute Traditionen und Bräuche umfasst.»

17 Ebd., S. 2.

18 Roots Germania, TC 00:10:50.

strant:innen kraftvoll im Chor ausgedrückt wird. Für sie wird «Heimatschutz» zu einem politikerklärenden, -machenden und gewaltlegitimierenden Begriff.

Eine der Besonderheiten der Filme von Mo Asumang ist, dass sie sich nicht in selbstimaginierten Klischees einsperren. Es geht keineswegs um eine skurrile Kritik an fantasierten Ideen, die den Rechtsradikalen zugesprochen werden. Um diese Falle zu vermeiden, lädt sie Mitglieder aus diesen Gruppen dazu ein, selbst zu Wort zu kommen, deren Eindrücke, Weltanschauungen und Agenda zu präsentieren. Als Mitglied dieser rechtsradikalen Vereine kommen der deutsche Jürgen Rieger und der US-Amerikaner Tom Metzger zu Wort. Zu einer möglichen Heirat zwischen seiner Tochter und einem Farbigen meldet sich Jürgen Rieger, einer der damaligen führenden Neonaziköpfe wie folgt: «Ich würde mit der Tochter total brechen. Ja, die dürfte mein Haus nicht mehr betreten. Das ist klar, bin total dagegen. […] Bei den Germanen, das geht heute nicht, aber bei den Germanen wurde sowas im Moor versenkt.» Das nennt man ‹Moorleichen›, denn solch ein Tatbestand legt der US-amerikanische, sich als echter ‹Aryan› identifizierende Tom Metzger, der unter damaligen deutschen Neonazis den Ruf einer Kultfigur genießt, als Rassen*mischung, Gen-Entführung aus. Dies wäre für die «nordische», «arische», weiße *race* verhängnisvoll. Die Unmöglichkeit des Miteinanders zwischen «weißen» Ariern und Anderen, im gegebenen Fall «Farbigen» (hier verstanden als Dunkelhäutige) sieht sich deren Logik nach darin begründet, dass die Anderen minderwertig, psychisch rückständig und tierhaft seien, dass den Anderen mit anderen Worten zoomorphe Merkmale zugeordnet werden. Laut dem Universitätsprofessor und Politologen Abraham Ashkenasi im Film ist dies umso ernster zu nehmen, als die darauffolgende Reaktion der extremen Rechten unter solchen Umständen beispiellos ist. Zu diesen extremistischen Reaktionen zählen beispielsweise der braune Terror und das *lynching*.[19]

Der hierin untersuchte Film von Mo Asumang zielt neben der Entlarvung des Rassismus und des Rechtsextremismus darauf ab, eine inklusive, postmigrantische deutsche Identität zu rekonstruieren. Diese Rekonstruktion liegt darin, so lässt sich aus einer Analyse des Schnitts/Cuts des Films, das heißt aus der Struktur der Narration, dem inhaltlich-thematischen aber vor allem diskursiven Ausbau von einigen Szenen herausarbeiten, sich mit der exklusiven «nationalen Identität» auseinanderzusetzen wie auch deutsche alte Mythen und Symbole zu erkunden. Dass die deutschen kulturellen Mythen und Altsymbole von einer Mehrheit verkannt werden, verdankt sich historisch-politischen Verschleierungsmaßnahmen, die diese alten Mythen und Symbole als Teil einer scheinbar überkommenen (neo-)nazistischen Vergangenheit und Identitätsideologie unadressiert belassen haben. Dadurch war und ist es bis heute möglich, dass Neonazis dieses

19 Vgl. Michael J. Pfeifer (Hrsg.): «Introduction». In: *Global Lynching and Collective Violence. The Americas and Europe*. Urbana, Chicago 2017, S. 4–5.

Erbe übernehmen, umschreiben und als grundlegende historische Basis für deren Konzept einer exklusiven deutschen Identität dienen. Diese Feststellungen laufen darauf hinaus, dass die Gegenwart und die Vergangenheit eng miteinander verbunden sind, denn «a history is mobilized [in both cases] to produce the ‹national identity›», so Prasenjit Duara.[20] Darum argumentiert Jonathan Friedman, dass die Gestaltung der Geschichte ein «act of self-definition»[21] ist. Dieser Gestaltung wohnt die Fähigkeit inne, die Gegenwart des zeitgenössischen gestaltenden Subjektes tief zu beeinflussen, mit zu inszenieren und mit zu definieren. Es wird schlechthin zum Bezugsmoment der Vergangenheitsgestaltungspraxis. Um ihre Gegenwart (sowohl auf nationalkollektiver als auch auf individueller Ebene) zu verstehen, setzt sich Asumang als Ziel, die Vergangenheitsschichten Deutschlands, die «roots germania», ihre ghanaischen und deutschen Wurzeln, von denen sich ihre «Identität» ableiten würde, zu erforschen.

In einem Abstecher an das Archäologische Freilichtmuseum Oerlinghausen lernt die Zuschauer:innenschaft diese seit 1936 gegründete historische Institution kennen, die sich u. a. zum Ziel gesetzt hat, sich mit der Geschichte der German:innen auseinanderzusetzen. Der damalige Leiter des Museums gibt während seines Gesprächs mit der Hauptfigur des Films Roots Germania folgende prägnante Worte zu bedenken:

> Vor Kurzem hatten wir eine interessante Diskussion mit einem führenden Rechtsradikalen, der hier vorbeigekommen ist und er hatte etwas Bezeichnendes gesagt, nämlich ‹ihr seid für uns schlimmer als die Antifa, weil ihr nehmt uns die Bilder weg (sic!).› Und das müsste eigentlich unsere Aufgabe sein: Also bessere und stärkere Bilder zu entwickeln als diese Bilderproduktion des Dritten Reiches, um diesem Nachhall dieser Bilder, die bis heute wiegen, etwas Substantielles entgegenzusetzen und wir müssen unsere eigenen Bilder entwerfen zu diesem Thema […] als diese Bilderflut der Nazis, die uns ja bis heute überschwemmt. Im Dritten Reich gab es eine dermaßen große Bilderproduktion zu den Germanen, die uns eben bis heute beeinflusst, die sind alle in Medien, die sind eigentlich noch Bilder aus der Nazizeit.[22]

Obwohl man den Leiter über den Wahrheitsanteil dieser Art Gegenpropaganda kritisch befragen kann, ist der Verdienst dieses Gesprächs, das in der heutigen

20 Prasenjit Duara: «Historicizing National Identity, or Who Imagines What and When». In: Geoff Eley / Ronald Grigor Suny (Hrsg.): *Becoming National. A Reader*. New York 1996, S. 164. Übersetzt: «[E]ine Geschichte wird [in beiden Fällen] mobilisiert, um die ‹nationaleIdentität› hervorzubringen.»

21 Jonathan Friedman: «The Past in the Future, History and the Politics of Identity». In: *American Anthropologist* 94, 1992, S. 837.

22 Roots Germania, TC 00:55:08–00:55:49.

deutschen Gesellschaft nicht zu unterschätzende Dilemma, das Erbe der alten germanischen Kultur zu thematisieren. Wie soll damit umgegangen werden? Sollte man diese Altkultur wieder erobern oder sie mit der Nazivergangenheit in Vergessenheit geraten lassen? An dieser Stelle möchte Mo Asumang kein ausdrückliches Bedauern gelten lassen. Sie scheint vor allem mit ihrem ersten Film, eine aufklärerische Gegendarstellung gegen Neonazis zu starten, indem sie die gemeinsame Geschichte aus der ‹Verschleierung› der Neonazis zu befreien versucht. Dies strebt sie dadurch an, dass sie dieser von Neonazis produzierten Bilderflut über die Germanen Repräsentationen eines zeitgenössischen aber kulturell anthropologisch verankerten postmigrantischen Deutschlands entgegensetzt, besonders in den letzten zwanzig Minuten des Films. Dabei versucht sie beispielsweise, sie zu entmystifizieren und ihre Gemeinsamkeiten mit anderen Völkern, insbesondere im Glaubensbereich, hervorzuheben.

Andere Bilder über die German:innen in den Vordergrund zu rücken, bedeutet für Mo Asumang auch, die Frauendarstellung und -funktion in den Altkulturen der German:innen in den Blick zu nehmen und dies mit Kulturen anderer Länder zu vergleichen, denn der germanischen Frau scheint in der neonazistischen Heimatsvorstellung wenig bzw. überhaupt keine erhebliche Funktion zugeschrieben zu werden. In dieser Reihenfolge schreibt sich Asumangs Erinnerungsversuch in einen *transnational turn*[23] ein, der in gewisser Hinsicht die Idee der Nation als verabsolutierte natürliche und soziopolitische Form einer globalisierten Welt kritisch thematisiert. Mo Asumang kommt es darauf an, einen Rahmen zu schaffen, in dem exklusive «roots» als «principal marker of citizenship and belonging», so Cesari und Rigney[24], kritisch überdacht werden, in dem «memory narratives interact transnationally»[25], in den Interaktionen zwischen Individuen, Nationen, Kulturen aber auch Zeiten und Räumen vorstellbar werden. Dafür macht sie sich immer wieder auf den Weg, schafft Diskussionsräume mit Expert:innen, um nicht bei bloßen Intuitionen stehenzubleiben. Sie trifft beispielsweise Sophie Lange, eine Autorin, die sich für die Frauenfigur in der Germanenkultur interessiert und zu dem Thema publiziert hat.[26] Lange berichtet darüber, dass die German:innen auch Göttinnen hatten, eine dreieinheitliche Gottheit namens «die Matronen» (als Symbol für Leben, Tod und Wiedergeburt), die auch verehrt wurden. In Nettersheim wurde ein Gedächtnisort für sie vor etwa 2000 Jahren gebaut, das Matronenheiligtum, das Mo Asumang filmt. Von

23 Vgl. Moritz Csáky / Elisabeth Grossegger: *Jenseits von Grenzen: transnationales, translokales Gedächtnis*. Wien 2007.

24 Chiara De Cesari / Ann Rigney (Hrsg.): «Introduction». In: *Transnational memory, Circulation, Articulation, Scales*. Berlin, Boston 2014, S. 2.

25 Ebd.

26 Sophie Lange: *Wo Göttinnen das Land beschütze, Matronen und ihre Kultplätze zwischen Eifel und Rhein*. Daun 2021.

der Geschichte und die Entstehung dieses Heiligtums erzählt die interviewte Dr. Beyer-Rotthoff der Rheinischen Bodendenkmalpflege. Diese alte Geschichte der German:innen vernetzt Mo Asumang mit weiblichen Gottheitsfiguren aus heidnischen englischen Urkulturen. Sie begibt sich dafür nach Glastonbury in England, wo sie sich an einer feierlichen Verehrung der weiblichen Gottheit Nolava[27] beteiligt. Diese Göttin soll noch, so die heidnische Hohepriesterin von Avalon Ketty Jones, in manchen Kulturen in Afrika und in Indien unter unterschiedlichen Benennungen verehrt werden, und dies seit ungefähr 5000 Jahren. Aine Carey, eine andere heidnische Priesterin, ergänzt diese Darstellung folgendermaßen:

> Auch als der christliche Gott die Welt schuf, rief er den weiblichen Teil Sophia. Eigentlich hat der weibliche Teil Gottes die Welt erschaffen. Wenn wir die Wurzeln suchen, gehen wir zurück zum Schöpfungsmythos und der ist patriarchalisch. Im Schöpfungsmythos rief Gott Sophia, die Göttin der Weisheit. Und sie hat die Welt erschaffen. Das sind die Wurzeln. Und das Maskuline bestärkt das Feminine etwas zu erschaffen. Beide Seiten sind ja so wichtig. Wir wollen ja nicht mal Mann und Frau trennen. Deshalb reden wir auch nicht von der körperlichen Seite von Mann und Frau, sondern von maskulin und feminin. Frauen können sehr maskulin sein. […] Zusammen bilden sie eine Einheit. Beide Seiten gleichen einander aus.

Diese unterschiedlichen Beiträge aus Nettersheim und England erweisen sich für Asumang als überaus wichtig, um zunächst mal eine Art zirkulierende, gemeinsame *longue durée* einer transnationalen Geschichte von weiblichen Gottheiten in Europa zu skizzieren. Darüber hinaus wird die Grenze in mehrfacher Hinsicht geschwächt, wenn nicht definitiv getilgt: zwischen unterschiedlichen Kontinenten (Europa, Asien und Afrika), zwischen Nationen (England, Deutschland usw.), zwischen den Geschlechtern Mann und Frau, zwischen einer uralten Vergangenheit und der sie aktualisierenden Gegenwart, zwischen erfunden Rassen. Durch die Art und Weise, frische Blicke auf die Vergangenheit zu werfen, möchte Mo Asumang die Idee aufwerfen, dass Deutschland an sich keine «Ausnahme» bildet, und darüber hinaus erhebliche Grundlage für das Imaginieren eines möglichen multi- und interkulturellen Lebens im heutigen Deutschland gewinnen.

Die anhaltende Darstellung von Brücken und Viadukten in ROOTS GERMANIA ist alles andere als Zufall. Es geht Mo Asumang darum ‹Brücken› zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart Deutschlands zu ‹bauen›. Ihre symbolische

27 Vgl. Isabel Laack: *Religion und Musik in Glastonbury, Eine Fallstudie zu gegenwärtigen Formen*. Wien 2011, S. 423.

Fahrt in die Vergangenheit (durch Museen, Archive, Interviews mit Expert:innen usw.) macht für sie die Hoffnung möglich, dass Deutschland als postmigrantische Gesellschaft[28] imaginiert werden kann, in der Menschen mit unterschiedlichen Hintergründen Heim und Geborgenheit finden und in Frieden miteinander leben können. Denn wenn überhaupt die Gegenwart unter Gespensterwolken aus der Vergangenheit liegt bzw. liegen sollte, dann gelte hier, so die Logik des Films, den Rechtsradikalen und deren Rassismus, Hass und Gewalt gegenüber dem Fremden vorzuwerfen. Dann sollte aus dieser Fahrt in die Vergangenheit die Erkenntnis gewonnen werden, dass die germanischen Altkulturen nicht an eine Idee einer übergeordneten *race* angebunden waren, stattdessen dass sie mit anderen Kulturen der Welt am Beispiel der Geistlichkeit viel gemeinsam haben. In dieser Hinsicht eignet sich Mo Asumang aus manchmal feministischer Perspektive manche Symbole an, um Bilder einer deutschen postmigrantischen Gesellschaft im Zeitalter der Globalisierung skizzenhaft darzustellen: Sie sitzt selbst am Lenker einer Harley Davidson, das öfter Männern zugesprochen wird; eine in einer Imageassemblage von *Rotkäppchen* und *Schneewittchen* angezogenen Asumang; Aufnahme öffentlicher kultureller Veranstaltungen von aus Südostasien kommenden Gruppen in Deutschland; antirassistische Demonstrationen, wobei der folgende Kommentar von Mo Asumang im Voiceover nicht unbemerkt bleibt: «Wir sind ein buntes Volk, wir Deutschen, und was ich an uns besonders toll finde, ist, dass man sich sicher sein kann, dass immer, wenn irgendwo eine Nazi-Versammlung ist, parallel dazu mindestens drei Gegendemos stattfinden.» Diese verstreuten Bilder dienen hier dazu, das, was Lauren Berlant als «national symbolic» beschreibt, neu zu schreiben. Vor dem Hintergrund der Migration und der Mobilität vergegenwärtigen diese Bilder die Schwierigkeit, von einer deutschen Identität in einem exklusiven Sinne zu reden, sowie die Notwendigkeit, diesen Begriff zu revidieren. Hierzu wird die Ästhetik des «Deutschpolitanismus» als Rahmen dargestellt.

Der «Deutschpolitanismus» ist in gewissem Maße Teil der kosmopolitischen Strömung. Er würde nicht auf reiner Illusion beruhen, sondern auf der Faktizität, der Realität der Verflechtungen zwischen Deutschland als Ganzem, seinen Windungen (Entität i*n progess*) und der globalen Polis *(*etymologisch abgeleitet von der griechischen *polis).* Der «Deutschpolitanismus» erforscht also das Deutsche, Deutschland als Teil der Welt-Polis und beschreibt, artikuliert simulativ die Polis als vollständige und legitime Konstituente dessen, was Deutschland oder das Deutsche nach und nach konstituieren könnte. Diese Ästhetik möchte ich im Folgenden näher erläutern.

28 Erol Yildiz: «Postmigrantische Perspektiven: Aufbruch in eine neue Geschichtlichkeit». In: Erol Yildiz / Marc Hill (Hrsg.): *Nach der Migration, Postmigrantische Perspektiven jenseits der Parallelgesellschaft*. Bielefeld 2014, S. 19–36.

Zur Ästhetik des «Deutschpolitanismus»: Theoretische Fundamente

Der weltweit feststellbare Aufstieg von populistischen und ethnonationalistischen Bewegungen aller Art zeugt gewissermaßen von einer Ernüchterung der Globalisierung. Die immer größeren sozialen Ungleichheiten, die sozialen Proteste und Revolutionen, die Skepsis gegenüber großen Migrationswellen nach «Norden» bzw. «Westen» und die Frage der Minoritäten sind nur einige Beispiele in dieser Hinsicht. Die aufrechterhaltene Auflösung der Grenzen im Empire aufgrund der Globalisierung des wirtschaftlichen, kulturellen und sogar des Personen- und Warenaustauschs trägt weiter zur Vulnerabilität und Entmachtung der Nationalstaaten bei, vor allem in den schwächeren Staaten.[29] Die Problematik des Rassismus und der Identität ist an sich keine singuläre deutsche Frage. Die gibt es in Frankreich in ihrem virulentesten Ausdruck mit den Roma, in Israel mit den Palästinenser:innen, in den USA mit den Schwarzen, in China mit den muslimischen Uigur:innen, in Birma mit den Rohingyas oder auch in Südafrika mit den schwarzen Migrant:innen.[30] Zu diesem globalen Problem möchte ich einen Ansatz aus globaler Sicht, aber mit lokaler Färbung vorschlagen: «Deutschpolitanismus». Er rührt u. a. von Achille Mbembes «Afropolitanismus» und seiner Philosophie des zirkulierenden Subjekts (frz. éthique *du passant*) einerseits und von Edouard Glissants Begriff des «Tout-monde» (dt. «All-Welt») andererseits. Glissant versteht unter «Tout-monde»:

> notre univers tel qu'il change et perdure en échangeant et, en même temps, la « vision » que nous en avons. La totalité-monde dans sa diversité physique et dans les représentations qu'elle nous inspire : que nous ne saurions plus chanter, dire ni travailler à souffrance à partir de notre seul lieu, sans plonger à l'imaginaire de cette totalité.[31]

Hier markiert Glissant, dass die «All-Welt» sich auf das gesamte gelebte Universum bezieht. Ein Universum, das sich nicht länger von einem einzigen Punkt aus denken, erarbeiten oder aufarbeiten lässt. Die menschliche Vision über dieses Universum sollte dementsprechend der Ganzheit des Universums entsprechen. Im Grunde bedeutet dies, atavistisch-imperialistischen Abhandlungen über das Universum eine klare Absage zu erteilen und weiterhin Wege zu einer Poetik

29 Vgl. Michael Hardt / Antonio Negri: *Empire*. Cambridge, London 2000.

30 Vgl. Arjun Appadurai: *Fear of small numbers. An Essay on the Geography of Anger*. Durham 2006.

31 Édouard Glissant: *Traité du Tout-monde. Poétique IV*. Paris 1997, S. 176. Übersetzt: «Unser Universum, wie es sich durch den Austausch verändert und fortbesteht, und gleichzeitig die «Vision», die wir davon haben. Die All-Welt in ihrer physischen Vielfalt und in den Vorstellungen, die sie in uns hervorru/: dass wir nicht mehr von unserem einzigen Ort aus singen, sagen oder an einem Leiden arbeiten können, ohne in die Imagination dieser All-Welt einzutauchen.»

der Relation zu eröffnen. Diese Poetik[32] wird zwar sowohl in seinen ästhetischen Schriften, aber noch umfassender in seinem Essay *Traité du Tout-monde* angesprochen. Die Poetik der Relation ist ihm zufolge das Mögliche des Imaginären, mittels dessen eine produktive, nicht-illusionäre, nicht-sphärische Konzeptualisierung unseres Universums in seiner Gesamtheit und seinen Einzelheiten infrage zu stellen wäre. Daraufhin unterstreicht Glissant den zentralen Charakter des Rhizoms in Beziehung mit der Ganzheit der «All-Welt»:

> C'est le rhizome de tous les lieux qui fait totalité, et non pas une uniformité locative où nous irions nous évaporer. Notre terre, notre part de la Terre, ne la constituons pourtant pas en un territoire (d'absolu) d'où nous croirions être autorisés à conquérir les lieux du monde.[33]

Genauso wie bei der Metapher über Licht und Schatten so treten Ganzheit und Einheitlichkeit antagonistisch bei Glissant hervor. Das Rhizom erweist sich hier als relevante Figur, durch die die Ganzheit des Universums (und nicht dessen Einheitlichkeit) konstituiert wird. Der sehr allgemeine Charakter dieser Einsichten in die Poetik der Relation ist jedoch ein Anlass, nach einem konkreteren Nährboden zu suchen. So erscheint mir Mbembes Konzept des «Afropolitanismus» als eine Fortsetzung, eine Färbung im afrikanischen Kontext, eine Anwendung dieser Poetik der Relation auf das Feld der afrikanischen Identität.

Mit dem erarbeiten Entwurf «Afropolitanismus» bezeichnet Mbembe eine kulturelle, historische und ästhetische Sensibilität, die die Zirkulation der Welten und deren Verwobenheit postuliert. Mbembe zufolge ist «Afropolitanismus»:

> Das Bewusstsein dieses Ineinandergreifens von Hier und Woanders, die Präsenz des Woanders im Hier und umgekehrt, diese Relativierung der Wurzeln und ursprünglichen Zugehörigkeiten und diese Art, das Fremde, die Fremde und das Weiterentfernte in voller Kenntnis der Sachlage zu begrüßen, diese Fähigkeit sich im Gesicht des Fremden wiederzuerkennen und die Spuren des Weitentfernten im Nahen wertzuschätzen, das Unvertraute zu bändigen und mit dem zu arbeiten, was dem Vertrauten völlig zuwiderlaufen scheint.[34]

32 Donna Harraways philosophischer «partikularer Blick» in «Situierte[m] Wissen» kann auch als ebenso theoretischer Bezugspunkt dieser Überlegungen betrachtet werden. Donna J. Haraway (Hrsg.): «Situiertes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive». In: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Frankfurt a. M. 1995 [1988], S. 75.

33 Glissant 1997, S. 177. Übersetzt: «Es ist das Rhizom aller Orte, das die Gesamtheit ausmacht, und nicht eine ortsgebundene Uniformität, in der wir uns auflösen würden. Unsere Erde, unser Teil der Erde, ist jedoch kein (absolutes) Territorium, von dem aus wir glauben, die Orte der Welt erobern zu dürfen.»

34 Achille Mbembe: *Ausgang aus der langen Nacht. Versuch über ein entkolonisiertes Afrika*. Frankfurt a. M. 2016 [2010], S. 285.

Dies verdeutlicht ein Paradigma der Mobilität und Wanderschaft, eine Art «In-der-Welt-Sein», die das «Fremd-Sein» diskursiv anders gestaltet. Diesen Begriff verortet Mbembe in afrikanischen Kontexten und schreibt dem zwei Unterkategorien topografischer Qualität zu: die Dispersion und die Immersion. Während die Dispersion historisch auf den langen und prozesshaften Zusammenstoß von Kulturen in Afrika verweist, beschreibt die Immersion die allmähliche Niederlassung von fremden Minoritäten (Inder:innen, Syrer:innen, Libanes:innen etc.) auf dem afrikanischen Kontinent. Dies führt u. a. dazu, dass fast nichts auf den verschiedenen Ebenen des alltäglichen Lebens auf dem Kontinent die ‹Dampfwalze› der kulturellen métissage (im Sinne von Mischformen verschiedener Kulturen) überstanden hat.

Mit diesen theoretischen Grundlagen baut sich analog mein Vorschlag des «Deutschpolitanismus» auf. Er besteht in der Überzeugung, dass wir in einer «All-Welt» leben, die wir *alle* als Menschen geerbt haben und in der wir uns bewegen. In der «All-Welt» können wir alle hin- und hergehen, weil wir alle Erb:innen dieser Welt sind – um hier Fanon[35] zu folgen. Und diesem Mobilitätsrecht für alle räumt sogar Kant[36] mit seinem Weltbürgerrecht-Konzept einen zentralen Platz in seinem Denken ein. Die «All-Welt» setzt aber nicht voraus, dass die Welt einheitlich ist, sondern dass sie aus unterschiedlichen, differenzierenden aber untereinander vernetzten, miteinander kommunizierenden Punkten bzw. Entitäten besteht. Nähert man dieses Verständnis der «All-Welt» an die Philosophie der Zirkulation an, dann ist damit gemeint, dass die Punkte (geografisch, wissenschaftlich, epistemisch oder epistemologisch) und die Entitäten (v. a. Menschen, Ideen, Güter, usw.) innerhalb der «All-Welt» frei und willkürlich zirkulieren dürfen. Der «deutschpolitanische» Ansatz gründet so auf dem zweiästigen Postulat, dass Deutschland als Punkt bzw. Teil der «All-Welt» aufgefasst wird und dass die «All-Welt» als Teil Deutschlands begriffen werden kann. Somit wird Deutschland sowohl zu Ausgangspunkt von Personen und Strömen aller Art in die Richtung der Welt als auch zu Zielpunkt bzw. Zwischenstation von Menschen, Gütern, Artefakten, Ideen aus anderen Weltorten. Das sind also zwei Seiten derselben Medaille, die in einer korrelativen Beziehung zueinanderstehen. Hierzu muss betont werden, dass diese Herangehensweise an die Problematik des Rassismus sich kaum in die dialektische Hegelsche Geschichtsphilosophie einschreibt, eher würde sie der Deleuze'schen Relationstradition des nomadischen Denkens[37] einen hohen Stellenwert einräumen, weil sich der Ansatz in der Immanenz, der Bewegung und dem Werden denkt, weil er die Schaffung von Fluchtlinien, von Vielfältigkeit in Betracht zieht.

35 Frantz Fanon: *Les Damnés de la terre*. Paris 1991 [1961].

36 Immanuel Kant: *Zum ewigen Frieden. Ein philosophischer Entwurf*. In: Wilhelm Weischedel (Hrsg.), Bd. 11, Frankfurt/M. 1977 [1795], S. 214.

37 Vgl. Deleuze / Guattari 1992, S. 72.

Deutschland als Teil der Welt: Zu einem Begriff der Dispersion im deutschen Kontext

Die Dispersion wäre hier die erste Variante des «Deutschpolitanismus». Da unsere Welt ein «All-Welt» ist, möchte ich im Folgenden thematisieren, wie und warum Deutschland[38] als Teil dieses großen und vernetzten Ensembles begriffen werden kann. Es scheint mir hier wichtig, in den Vordergrund zu stellen, wie Deutschland mit der großen «All-Welt» kooperiert und kommuniziert, wie Deutschland die Welt lehrt, beeinflusst, dominiert (hat), denn sowohl die Geschichte (wenigstens seit dem 17. Jahrhundert) als auch die Gegenwart Deutschlands, so Al-Tayeb, spielten sich selten bis nie in Isolation ab.[39]

Ich möchte hierbei Wert auf soziopolitische, wirtschaftliche sowie kulturelle und religiöse Bewegungen legen, die sich von Deutschland aus in der ganzen Welt verbreitet haben und das Leben in anderen Weltteilen auf die eine oder andere Weise mitgeprägt haben. Unter anderen Bewegungen oder Hauptmomenten der deutschen Geschichte würde ich beispielsweise das Heilige Römische Reich (die dann im 14. Jahrhundert zu «Heiliges Römisches Reich deutscher Nation» wurde) erwähnen, das mit Karl dem Großen entstand und von 800 bis zu dessen Auflösung 1806 existierte. Mit diesem Reich wurden auch die Grundsteine der Nation im Allgemeinen gelegt und spezifischer die Schule als moderne Institution für die Prägung der Individuen und deren Disziplinierung sowie weitere moderne Regulierungssysteme des gesellschaftlichen Lebens geschaffen. Des Weiteren lässt sich in Rekurs auf Fatima Al-Tayeb[40] feststellen, dass «im 18. und 19. Jahrhundert kaum eine Bevölkerung so viele ‹Zuwanderer› produzierte wie die Deutschen». Die Sklaverei, der Kolonialismus, die beiden Weltkriege[41] wie auch der Einfluss

38 Hierzu sollte vielleicht auch noch mal auf den sozial konstruierten und historisch immer wechselnden Charakter von Deutschland hingewiesen werden. Deutschland wird hier nicht verabsolutiert, d.h. als eine vollständig konstituierte und somit existierende Einheit. Stattdessen wird Deutschland als ein unfertiges Produkt der vielgestaltigen und allumfassenden Veränderungen, der unendlichen Umwälzungen betrachtet, die das Land auslöst, lenkt, mitdefiniert oder selbst zum Gegenstand wird.

39 Vgl. Klaus Bade / Jochen Oltmer: «Germany». In: Klaus Bade / Pieter C. Emmer / Leo Lucassen / Jochen Oltmer (Hrsg.): *The Encyclopedia of Migration and Minorities in Europe, From the 17th century to the present*. Cambridge 2011, S. 65–82 ; Al-Tayeb 2018.

40 Al-Tayeb 2018, S. 155.

41 Vgl. Étienne Balibar: *Histoire interminable. D'un siècle l'autre,* Écrits *I*. Paris 2020, S. 49–50. In einem kürzlich erschienenen Buch erklärt der Philosoph und Historiker Etienne Balibar, dass die beiden Weltkriege so eng miteinander verwoben sind, dass er von den zeitlichen Abständen zwischen diesen Kriegen absieht und stattdessen von einem «guerre totale» spricht. Was daraufhin umso spannender ist, sind die weitreichenden Folgen, die diese Kriege außerhalb Europas verursacht haben. Dazu gehörte der verstärkte Drang einiger unterdrückter Bevölkerungen nach Unabhängigkeit, Freiheit und Gleichheit, denen das koloniale Europa mit brutaler, blutiger Unterdrückung und antirevolutionären Kriegen zu begegnen versuchte. Es lässt sich daraus

der Nationalsozialist:innen auf die arabische Welt[42] oder noch das unter Orientalismus resümierte ideologische Phänomen können hierzu als weitere Momente angeführt werden. Daher bestehen sie auch als Meilensteine in diesem Theoretisieren des «Deutschpolitanismus» auf der einen Seite. Auf der anderen Seite sind der Wiederaufbau und die Gastarbeiter:innen der 1950er-Jahre, die deutsche Produktivität in der Wissenschaft und der Technik, deutsche Großfirmen am Beispiel von Daimler und Siemens, die in den 1970ern und 1980ern das Bild von Deutschland in der Welt als Form der «cultural diplomacy» bewusst prägen (sollten), die deutsche Philosophie und deren Denker der Moderne (Hegel, Kant, Nietzsche usw.), die deutschen Literaturklassiker (Goethe, Schiller), der «gute» Zustand der deutschen neoliberalen Wirtschaft; alles Faktoren, die das Bild Deutschlands in der Welt bis heute relativ gut verbreiten und eine größere Aufmerksamkeit auf das Land gelenkt haben. Einige noch gegenwärtige Beispiele: Während die 159 Goethe-Institute in 98 Ländern die «Deutsche Kultur» zu verbreiten versuchen, strebt das weltweite DAAD-Netzwerk von 19 Außenstellen, 38 Informationszentren / Information points, rund 400 Lektorate und 77 Langzeitdozenturen und German Studies Dozenturen danach, deutsche Universitäten im Vergleich zu anderen attraktiver zu machen. Noch aktueller wäre die deutsche Bereitschaft zur Führungsrolle in Europa bei der Reaktion gegen Russland angesichts des Krieges in der Ukraine anzuführen. Diese Beispiele zeigen einerseits nicht nur auf, wie Deutschland bzw. der deutschsprachige Raum in einer *longue durée* als Teil der «All-Welt» ist, aber auch, wie die Macht Deutschlands innerhalb dieser Welt allmählich zustande kam und aufrechterhalten wird. Denn es liegt sehr nahe anzunehmen, dass es kein Zentrum ohne Peripherie, keine Produzent:innen ohne Konsument:innen, keine Ware ohne Einkäufer:innen gibt. Andererseits hinterfragt diese Konstellation die Selbstverständlichkeit der europäischen Geschichte als Weltgeschichte, indem isolationswidrige, brückenbauende und kontaktoffene (wenngleich nicht ausschließlich gewaltreiche) Handlungen zwischen Deutschland und dem Rest der Welt unterstrichen werden.

schlussfolgern, dass die Vorstellung Europas im 20. Jahrhundert sowie dessen Beziehung zu einem neuen Kosmopolitismus Konsequenzen des totalen Krieges sind. Die Provinzialisierung Europas, die sich bis heute in einem oft inflationären Gebrauch der sogenannten «europäischen Prinzipien» (Menschen- und Bürgerrechte, Recht auf Selbstbestimmung und Mobilität) niederschlägt und unter anderem zu einer konstruktiven Dekonstruktion des Eurozentrismus und zur Hervorhebung anderer Kulturen und Sprachen geführt hat, findet zweifelsohne sein Debüt in dem Weltkrieg von 1914 und dem darauffolgenden Niedergang einer imperialen Zivilisation.

42 Vgl. Peter Wien: «Arab Fascism – Arabs and Fascism, Empirical and Theoretical Perspectives». In: Rethinking Totalitarianism and its Arab Readings, Proceedings of the Conference ‹European Totalitarianism in the Mirrors of Contemporary Arab Thought› Oct: 6–8, 2012 Online unter: perspectivia.net: https://is.gd/fIsY9Z (15.11.2021).

Die Welt als Teil Deutschlands: Wie die Immersion im deutschen Kontext aussehen kann

An dieser Stelle wird nun die Frage ins Zentrum gerückt, warum die Welt als Teil Deutschlands verstanden werden sollte. Das wäre die Immersion bzw. das progressive Eintauchen der Welt in Deutschland. Diese ist die zweite Variante des «Deutschpolitanismus». Die Immersion würde also der Unmöglichkeit entsprechen, Deutschland aus dem Zeitalter der globalen Zirkulation, Mobilität und Vernetzung wegzudenken. Aus dieser multiformen Beziehung mit dem Rest der Welt geht hervor, dass Deutschland nicht auf ein einsames, alleinstehendes Wesen verweist, sondern auf eine konsolidierte Fähigkeit zur Verzweigung. Phänomene aus Deutschland mit globaler Resonanz, mit weitreichenden, erheblichen Wirkungen in anderen Weltteilen führen mittelbar oder direkt dazu, dass die Welt sich weiterhin auch für Deutschland interessiert, und dass die Welt nach Deutschland auswandert und dass diese Welt sich auf irgendeine Weise in Deutschland installiert. Beispiele wären hier bezüglich der Gastarbeiteranwerbung im 20. Jahrhundert[43] oder noch aktueller die infolge der kriegerischen bzw. nationalstaatskritischen Situationen in Syrien, Somalia und in der Ukraine oder die infolge des Klimawandels im Subsahara Afrikas entstandenen Migrationsbewegungen nach Deutschland. Diese Feststellung kann mit Mbembes Begriff der Immersion verknüpft werden. Dies führt mich in Anlehnung an Balibar zu zwei zusammenhängenden Haupthypothesen:

Erstens: Es geht um die überholte Bedeutung des Konzepts des «Präsentismus». Dieses Konzept führt eine Zentralität der Gegenwart ein, vor allem die Idee, dass – vor allem hier in Europa – eine an sich selbst orientierte Gegenwart erlebt wird, und dass vergangene Erfahrungen (oder Teile davon) nicht unentbehrlich sind, ebenso wie zukünftige Horizonte nicht mehr existieren.

Zweitens: Die Geschichtsordnungen (frz. *les régimes d'histoire*) lassen sich historisch voneinander definitiv nicht abtrennen. Aufgrund des kontinuierlichen Charakters mancher historischen Ereignisse ist man quasi dazu gezwungen, die Vergangenheit und die Zukunft in Dialog miteinander zu bringen, um an die Gegenwart wirksamer und tiefgründiger heranzugehen. In dieser Hinsicht spricht Étienne Balibar paradigmatisch von «traces» (dt. Spuren). Beispiele hierfür sind die Spuren des Ersten Weltkriegs, der Russischen Revolution, der 1968er-Revolution oder auch die Spuren der Kolonisierung und Dekolonisierung, und wie dieser bzw. diese in der Gegenwart nach- und aufgespürt werden können.[44]

43 Vgl. Bade / Oltmer 2011, S. 75.
44 Vgl. Balibar 2020, S. 15–17.

Die Dezentrierung der Gegenwart und die Elastizität von Geschichtsordnungen lassen mich an dieser Stelle das bekannte Zitat «We are here, because you were there»[45] – das u.a. von Stuart Hall im postkolonialen britischen Kontext wiederholt wurde – anführen, und davon ausgehend das bedingte Verhältnis zwischen dem «dort sein» und dem «hier sein» unterstreichen (beispielsweise seitens postmigrantischer und afropolitaner Subjekte), das definitiv auf eine Kritik an essenzialistischen Auffassungen kultureller Identitäten hinweist. Tatsächlich gab es zu verschiedenen Zeiten immer wieder Migrationsbewegungen nach (sowie aus) Deutschland.[46] Hier kann die Kolonialzeit wohl als Schlüsselmoment gelten, die die Auswanderung, den Aufenthalt und die Niederlassung von Menschen aus den Kolonien nach bzw. in Deutschland maßgeblich begünstigt hat. Tausende von schwarzen Menschen konnten dadurch aus verschiedenen Gründen (Ausbildung von Fachpersonal für koloniale Ämter, Völkerschauen etc.) nach Deutschland reisen. In dieser Zeit sehen die Historiker:innen Robbie Aitken und Eve Rosenhaft[47] einen wichtigen Faktor zur historischen Entstehung und Herausbildung der schwarzen Gemeinschaft in Deutschland, die sich als «Landsleute» (engl. *countrymen*) bezeichneten. Später führte der Erste Weltkrieg dazu, dass französische Truppen mit schwarzen Soldaten Reihen im Rheinland besetzten, was der *métissage* unter der deutschen Bevölkerung den Boden bereitet hat. Das Phänomen der Immersion spitzte sich nach dem Zweiten Weltkrieg noch mehr zu, als mehr als 5.000 «Nachkriegskinder» aus den Beziehungen zwischen schwarzen Besatzungssoldaten und weißen Frauen geboren wurden. Oder als in den 1980er-Jahren Vertragsarbeiter:innen aus Ländern wie Vietnam, Angola und Mozambik in die DDR immigrierten. Deren Nachfahren – heutzutage wird sogar von der fünften Generation gesprochen –, die in Deutschland leben und sich mit Deutschland identifizieren, können hierzu als logisches Ergebnis der Dispersion Deutschlands in den Rest der Welt angesehen werden. Menschen kamen/kommen aus Europa, dem Nahen und Mittleren Osten, Asien, Amerika und Afrika und haben sich aus unterschiedlichen Gründen und aus unterschiedlichen Umständen heraus (wie den oben erwähnten) in Deutschland niedergelassen. Sie produzier(t)en mittlerweile auch Güter, Kultur und Kunst, die in Deutschland auf vielerlei Weise wirken. Aus diesen neu erzeugten kulturellen Gütern (v.a. in Literatur, Film und Kunst) können neue Erkenntnisse über deren individuelle und kollektive Weltanschauungen, Vorstellungen, Imaginationen und Fantasien gewonnen werden. Dies wäre das Ergebnis von «the fertile ground of deterritorialization»[48],

45 Vgl. Ian S. Patel: *We are here because you were there. Immigration and the End of the Empire*. New York, London 2021. Übersetzt: «Wir sind jetzt hier, weil ihr da wart.»

46 Vgl. Bade / Oltmer 2011.

47 Robbie Aitken / Eve Rosenhaft (Hrsg.): *Black Germany. The Making and Unmaking of a Diaspora Community, 1884–1960*. Cambridge 2013, S. 17.

48 Arjun Appadurai: *Modernity at large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis, London [1996] 2006b, S. 38.

was Appadurai zufolge als «on of the central forces of the modern world»[49] fungiert. Davon ausgehend wäre es spannend zu sehen, inwiefern sich Asumangs Kunstwerk Roots Germania als Ausgangspunkt für neue Erkenntnisse zugunsten einer modernen, postmigrantischen deutschen Gesellschaft artikuliert.

Im Film Roots Germania begegnet Mo Asumang Mitgliedern der NPD und Anhänger:innen, die sich als Anhänger:innen einer deutschen «reinrassigen» kulturellen Identität verstehen. Ihnen stellt sich das postmigrantische Bild Deutschlands als bedrohend und gefährlich dar, weil sie in der kulturellen Diversifizierung Deutschlands eine Gefahr für die «reine deutsche Rasse» sehen. Der NPD-Abgeordnete Klaus Menzel spricht im Film sogar von einer ethnischen Reinigung, das heißt einer Verdünnung, einer allmählichen Ersetzung einer «weiß arischen» Bevölkerung durch andere. Er ergänzt: «Sie nehmen uns den Platz.» Im Kontakt zu dem «Anderen» wäre die vermeintliche «reine Rasse» von Degeneration sowie vom Aussterben bedroht. Der Anwalt Rieger äußert sich zum Beispiel mit folgenden Worten: «Die nordische Rasse ist relativ objektiv, und andere sind oftmals nicht objektiv.»[50] Aus diesem hierarchisierenden und klischeehaften Vergleich wird eine Ideologie herausgelesen, die gegen Kulturrelativismus und für «Herrenmenschen»[51] ist. Der letztgenannte Begriff führt auf das vierbändige *Essay über die Ungleichheit der menschlichen Rasse* (1853–1855) des Rassentheoretikers Joseph de Gobineau zurück und steht im nationalsozialistischen Kontext für sich mit der «arischen Herrenrasse» identifizierenden Menschen, die sich aus einer *race*-Perspektive als hochwertige Wesen ansehen. Weil sie sich als «Herrenmenschen» bestimmen und weil sie deren *race* schützen wollen, pflegen sie eine Sehnsucht nach den «germanischen Urkulturen». Diese Tendenz zur Selbstethnisierung im Zeitalter der Globalisierung ist auch eine neue Bestimmung von dem, was der «echte» Deutsche wäre. Der:die wahre «Deutsche» wäre «Germane». Dieser soll, so Klaus Menzel, das «deutsche Blut» und keine Migrationsgeschichte haben, «germanische» Vorfahren vor- bzw. nachweisen können, auf Deutschland stolz sein und dies auch offen zeigen.

Auf einer NPD-Demo skandieren die Demonstrierenden «Ausländer raus, Deutschland den Deutschen»[52]. Menschen, die angeblich ausländisch aussehend oder so kategorisiert werden, werden in diesem Prozess zu einer Zielscheibe und Objekt des Hasses, ganz gleich, ob sie in Deutschland geboren und aufgewachsen sind oder nicht. Damit ist die Selbstethnisierung mehr als ein bloßer Versuch,

49 Ebd., S. 37. Übersetzt: : «eine der zentralen Kräfte der modernen Welt».

50 Roots Germania, TC 00:12:38–00:12:40.

51 Jürgen R. Winkler: «Antisemitismus und Nationalsozialismus, Friedrich Nietzsches Einstellungen zu Juden und dem politischen Antisemitismus». In: Hanna Kaspar / Harald Schoen / Siegfried Schumann / Jürgen R. Winkler (Hrsg.): *Politik, Wissenschaft, Medien. Festschrift für Jürgen W. Falter zum 65. Geburtstag*. Wiesbaden 2009, S. 97.

52 TC 00:10:52.

die deutsche Identität neu zu definieren. Darauf gründen auch die NPD-Anhänger:innen, um ihre ausgrenzende Politik zu legitimieren, um das «nationale Vaterland» vor imaginierten ethnisch «Anderen» zu schützen und um Diskurse der Angst und der Gewalt im Namen des Heimatschutzes zu rechtfertigen.[53] Dass solche Diskurse der Angst und der Gewalt von Autoritäten (nicht nur im Film, sogar bis heute) (Abgeordneten, Anwält:innen, Minister:innen, usw.) weitergetragen werden, trägt dazu bei, so Judith Butler «excitable speech», «hate speech» und «state speech»[54] zu verwechseln und dadurch den Staat als xenophob anzusehen. Ein «hate speech», der auf der Überzeugung der «Reinheit» Deutschlands bzw. der «germanischen Rasse» beruhe, ist allerdings mit Ernest Renans[55] Worten als «a complete illusion» zu bezeichnen. Die Makellosigkeit einer «germanischen» *race* verfügt über keine solide, historisch oder biologisch belegbare Fundierung. Daher ist eine solche Argumentation genauso illusorisch wie utopisch. Solch ein Umstand geht sogar über das Spektrum Deutschlands hinaus, weil, wie der späte Renan ergänzend ins Feld anführt, «the instinctive consciousness which presided over the construction of the map of Europe took no account of race, and the leading nations of Europe are nations of essentially mixed blood».[56] Neben dieser naturalistischen Rassismuskritik kann auch der sozialkonstruktivistische paradigmatische Appell von Anthony Appiah angeführt werden, der folgendes betont: «we are living with the legacies of ways of thinking that took their modern shape in the nineteenth century, and that it is high time to subject them to the best thinking of the twenty-first».[57] Dieser Appell versucht beispielsweise durch eine Historiografie von interkulturellen Transfers dekonstruiert erfundene essenzialisierte Identitäten am Beispiel von «western culture»[58] zu überwinden. Beide theoretische Stränge beweisen den konstruierten Charakter von *race*, und öffnen somit Wege zu einer Ästhetik der Relation.

53 Um mehr über die philosophische Grundlage der Ideologie von Heimat, *race* und Volk in Deutschland zu erfahren, verweise ich auf die Texte von Johann Gottlieb Fichte im späten 18., frühen 19. Jahrhundert, nämlich *Reden an die deutsche Nation* (1808): Johann Gottlieb Fichte: *Reden an die deutsche Nation*. Hamburg 2008 [1808].

54 Judith Butler: *Excitable speech: A politics of the Performative.* London, New York 1997, S. 77.

55 Ernest Renan: «What is a nation?» In: Homi Bhabha (Hrsg.): *Nation and Narration*. London, New York 1990, S. 14. Diese Anlehnung an Ernest Renan soll keineswegs als Versuch verstanden werden, ihn vor seinen kulturrassistischen Entwürfen zu entkontextualisieren.

56 Ebd., S. 15. Übersetzt: «[D]as instinktive Bewußtsein, das bei der Ausarbeitung der europäischen Landkarte vorherrschte, hat keine Rücksicht auf die race genommen, und die führenden Nationen Europas sind im wesentlichen Nationen mit gemischten Blutgruppen.»

57 K. Anthony Appiah: *The lies that bind. Rethinking Identity, Creed, Country, Color, Class, Culture*. New York, London 2018, S. 4. Übersetzt: «[D]ass wir mit dem Erbe von Denkmodellen leben, die ihre moderne Form im neunzehnten Jahrhundert erhielten, und dass es höchste Zeit ist, sie dem optimalen Gedankengut des einundzwanzigsten Jahrhunderts zu unterziehen.»

58 Ebd., S. 202.

Von rechtsextremistischer Angst zu einer kulturellen Ästhetik der Relation

Viele in Deutschland verneinen bis heute noch immer die Vorstellung, dass Menschen anderer Weltteile sich in Deutschland zu Hause fühlen. Die «Reinheit des Hauses» hänge xenophoben Rechtsextremen zufolge also von der genetischen oder kulturellen Beschaffenheit der Bewohner:innen und/oder der gemeinsamen Geschichte ab.[59] Wird auf die genetische sowie kulturelle Unversehrtheit des Zuhauses abgezielt, dann sollen die Einwohner:innen strengstens kontrolliert werden. Wie schon angedeutet liegt einer derartigen Denkweise zugrunde, dass sich die individuelle Identität unmittelbar an die kollektive, die gemeinsame Vergangenheit anknüpft, was an die Nation denken lässt. Die Nation würde demnach bestehen als das, was sich aus dem Aggregat individueller Erfahrungen mit gemeinsamer Vergangenheit (Vorfahren, Traditionen und Sitten, manchmal auch Sprache und Religion etc.) und angeblich gleicher genetischer Konstitution ergibt. Anders formuliert: Die Nation sei eine genetisch reine *race* und geschichtliche Entität, etwas, das aus der Geschichte hervorgegangen sei, etwas, das aus der Vergangenheit entstanden sei. Auf einer strikt historischen Ebene würde man sich dann beispielsweise darauf berufen, dass dem französischen Nationalgefühl der Monarchiesturz und die Revolution vorausgehen, dass die Einheit in Belgien, Holland und der Schweiz aus Provinzen entstand und dass Italien dank ihrer Niederlagen im Ausland und im Innern stärker wurde[60]; oder gar, dass die Einheit in Italien und in Deutschland durch ein historisches, allgemeines Bewusstwerden und einen Sieg über die Säule des Feudalismus entstand.[61] Und wer diese gemeinsame Geschichte nicht teilt, der sei der Nation «fremd» und von dem sollte die Nation sich fernhalten.

Bei rechtsextremistischen und -populistischen Bewegungen wird dies immer mehr zu einem soziopolitischen Projekt. Zu deren Verfahrensmethoden gehören das Verängstigen sowie die Dämonisierung des «Anderen». In Roots Germania wird der Angst schon am Anfang viel Bedeutung eingeräumt. Der Begriff besteht als Ausgangspunkt, als Triebkraft der Regisseurin. Denn der angstmachende Hetzsong *Die Kugel ist für Dich* der Naziband *White Aryan Rebels* zielte darauf ab, Mo Asumang einzuschüchtern, sie «in die Schranken zu weisen». Die xenophoben Rechtsextremen machen ihr Angst, weil sie meiner Auslegung nach, selber Angst vor dem Fremden haben; Angst davor haben, von den «Fremden» in die

59 Auch wenn sie alle diskriminierend und exkludierend sind, weisen beide Faktoren als Grundlagen zur Nationsimagination schon noch erhebliche Differenzen auf. Eine Nationsvorstellung auf der Basis der «Reinrassigkeit» würde einen eindeutigen Abstand von den Folgen der Mobilität einer Bevölkerung und dem Austausch unter Bevölkerungen auf die Menschheitsgeschichte und v. a. die genetische Beschaffenheit von Bevölkerung nehmen.

60 Renan 1990, S. 12.

61 Ebd.

Enge gedrängt zu werden; weil sie selber fürchten, dass ihre «reinrassige» Identität im Kontakt mit dem «Fremdanderen», den «Undeutschen» ihre vermeintliche Hochwertigkeit verliert, und sogar komplett zunichte gemacht wird. In dieser seit dem Nationalsozialismus bestehenden, aber mutierenden Sachlage sieht Al-Tayeb ein ethnokulturelles Problem. Sie benennt «Rassismus als systemimmanente Strategie, mit gesellschaftlichem Wandel umzugehen».[62] Daraus können zwei Lesarten abgeleitet werden: Die Angst als fortdauernde Komponente der rechtsextremistischen kulturellen Identität und die Angstmachung oder Einschüchterung als Waffe der Rechtsextremist:innen.

Wer der rechtsextremistischen Gruppe und somit den «wahren Germanen» bzw. den «richtigen Deutschen» angehören möchte, der müsste eine Angsterfahrung machen, der müsste sich zunächst ängstlich vor dem «Anderen» und nostalgisch gegenüber seiner «germanischen Identität» fühlen. Der/die richtige Deutsche wäre der/diejenige, dem/der die Angst von den Dunkelhäutigen, den Migrant:innen, den «Anderen» mit Migrationsgeschichte, den «Undeutschen»[63] und deren Weltanschauungen sowie Glaubensweisen innewohnt. In dieser Hinsicht wird die Angst zur neuen differenzierenden «abyssal line»[64] der deutschen kulturellen Identität im rechtsextremistischen Verständnis. Angst als «abyssal line» zwischen den angstfühlenden Rechtsextremist:innen und den angststiftenden «Fremdanderen»; zwischen den Freund:innen, den Liebhaber:innen der deutschen Nation und den «Feinden» dieser Nation (Migrant:innen, anderen Deutschen); Angst als «abyssal line» zwischen denjenigen, die im Namen des Heimatschutzes etwas in Gang setzen, und den nicht-Handelnden. Darum schreibt Sara Ahmed: «To this extent, fear does not involve the defence of borders that already exist; rather, fear makes those borders by establishing objects, from which the subject, in fearing, can flee.»[65] Des Weiteren wird Angst auch als Waffe gegen den «Fremdanderen», gegen die «Feinde» benutzt. In Anlehnung an Freud schreibt Sarah Ahmed dazu:

> For Freud, fears themselves may function as symptoms, as mechanisms for the defence of the ego against danger […]. Such fantasies of the other hence work to justify violence against others, whose very existence comes to be felt as a threat to the life of the white body.[66]

62 Al-Tayeb 2018, S. 209.

63 Ebd., S. 35.

64 Boaventura de Sousa Santos: *Epistemologies of the South, Justice against Epistemicide*. London, New York 2014, S. 120.

65 Sara Ahmed: *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh 2004, S. 66. Übersetzt: «Insofern bezieht sich die Angst nicht auf die Verteidigung bereits bestehender Grenzen; vielmehr setzt die Angst diese Grenzen, indem sie Objekte bzw. Wesen schafft, vor denen das verängstigte Subjekt fliehen kann.»

66 Ebd., S. 64. Übersetzt: «Für Freud können Ängste selbst als Symptome funktionieren, als Me-

Noch kürzlich wurde ein rassistischer Angriff in der deutschen Stadt Hanau verübt, bei dem neun Menschen u. a. mit türkischer, bosnischer sowie rumänischer Migrationsgeschichte ums Leben kamen. Im Jahre 2018 registrierte Deutschland 1.156 Gewalttaten gegen bestimmte Zugewanderte, Jüdinnen und Juden, Muslim:innen, und als Gegner:innen angesehene Vertreter:innen des Staates. Die Kölner Oberbügermeisterin Henriette Reker und der CDU-Bürgermeister von Altena Andreas Hollstein sind aufgrund ihrer pro-migrantischen Flüchtlingspolitik jeweils 2015 und 2017 (im Sinne von schweren Körperverletzungen) einer rechtsextremen Gewalttat zum Opfer gefallen. Durch braunen Terror sind mindestens 198 Menschen seit 1990 ums Leben gekommen.[67] Hierunter fällt auch der Mordfall an den Kasseler Regierungspräsidenten Walter Lübcke durch einen Rechtsextremisten. Die somit eingeschworene Angst dient als Deckmantel für eine Fremdenfeindlichkeit, die darauf abzielte, den «anderen» aus dem deutschen Staatsgebiet zu verdrängen oder ihn doch wenigstens dazu zu zwingen, sich an die Kulturen und Bräuche der «alten German:innen» anzupassen.

Aber dieser Sichtweise von der Verängstigung durch die Rechten versucht Mo Asumang mit Werten des Muts und der Tapferkeit zu entgehen. Ihr Handeln im Film zeigt, dass sie nicht durch ihre Angst gedämpft ist. Eher geht sie aus ihrer Angst hinaus und versucht sie durch den Film die Genealogie ihrer Herkunft in einem «in-between»[68] wenigstens zwischen Deutschland und Ghana (und sogar mehr am Beispiel von England) zu rekonstruieren. In ihr ist zwar ihr Deutschland, das sie vom ganzen Herzen liebt, das nichtsdestotrotz eine Verbindung mit Ghana keineswegs ausschließt, dem Land ihres Vaters, Asumang erschafft aus ihrer Position der Verängstigung einen kommunikativen «third space»[69], der ihr ermöglicht, einen dialogischen Raum mit ihren Angreifer:innen und anderen Kulturen zu erzeugen. Ihr neues «Ich», das hier wie durch eine existenziell gewordene Angst ausgelöst erscheint, wird nun in einer gewissen Hybridität, in einer hybriden Fluidität, nicht-fixierten Zwischenwelt gedacht. Von diesem Modell der hybriden und fließenden Identität gelangt man zu einer Definition der kulturellen Identität (individuell oder kollektiv), die für Deutschland aussagekräftig ist. Dieses Identitätsmodell definiert sich weder durch Essenzialismen noch durch puritanische oder homogene, konstante und unempfindliche Vorstellungen. Es handelt sich hier um ein Modell, das sich deutlich vom Singular und vom Sein löst,

chanismen zur Verteidigung des Ichs gegen Gefahren […]. Solche Phantasien vom Anderen dienen daher der Rechtfertigung von Gewalt gegen andere, deren Existenz als Bedrohung für das Leben des weißen Körpers empfunden wird.»

67 Samuel Salzborn / Matthias Quent: «Warum wird rechtsextremer Terror immer wieder unterschätzt? Empirische und theoretische Defizite statischer Perspektiven». In: *Wissen schafft Demokratie. Schriftenreihe des Instituts für Demokratie und Zivilgesellschaft* 6, 2019, S. 20.

68 Bhabha 1994, S. 5.

69 Ebd., S. 56.

um sich in einer kontinuierlichen Pluralität, im Werden, in einer ständig unvollendeten Beziehung und in einer nomadischen Bewegung[70] zu denken.

Nimmt man die Philosophie des Subjekts bis zum 20. Jahrhundert unter die Lupe, dann kann mit Mbembe[71] erneut erörtert werden, dass sie zu einer Ontologie des «Sein» des Subjektes neigt. Das «Cogito ergo sum» von Descartes, *Das Sein und das Nichts* (1943) von Sartre, *Sein und Zeit* (1927) von Heidegger können als Beispiele angeführt werden. Das Sein scheint festgelegt und vorbestimmt zu sein. Im Gegensatz dazu möchte ich aus dem Beispiel von Mo Asumang im Film heraus die Aufmerksamkeit auf eine «Philosophie der Relation»[72] lenken. Einem fixierten, schon festgelegten Sein ist sein Ende inhärent. Im Rahmen der «Philosophie der Relation» existiert das Sein erst, wenn man in Dialog mit dem Äußeren, dem «Fremdanderen» gedacht wird. Dies wird von einigen Theoretiker:innen[73] als das «konstitutive Außen» ausgeführt. Das Äußere bzw. das Fremdandere ist nicht mehr das, gegen was ich mich identifiziere, über das ich mich erhebe. Vielmehr ist das Fremdandere auch das Gesicht, das meinen bösen Egoismus zuwiderlaufende «Antlitz»[74], mit dem ich mich definieren kann, mit dem ich etwas teile, mit dem ich mich auf Augenhöhe bereichern kann. Das Andere ist Teil von mir so wie ich Teil von ihm bin. Ich bin erst, wenn ich zu ihm werden kann. Statt des *cogito ergo sum* der europäischen Philosophie des Subjektes lautet das Identitätscredo der Philosophie der Beziehung *sic ut ergo nun sum*. Nicht mehr «Ich denke, also bin ich», sondern «ich werde [oder bin in einem ständigen Werden], also bin ich». Es geht hier um die Fähigkeit und die Notwendigkeit, in jedem Menschen das Gattungswesen der Menschlichkeit[75] zu sehen und zu finden. Somit gibt es einer prozessphilosophischen Deutung zufolge[76] «kein reines deutsches Sein», keine deutsche Identität, das/die nach Jahren und Jahrzehnten unversehrt und unverändert bleibt. Denn, so Glissant, «L'esthétique de la Relation anachronise les illusions de l'exotisme, lequel uniformisait partout»[77]. Die angebliche deutsche Identität kann nicht bei jeglicher Konfrontation, jedem Kontakt mit an-

70 Vgl. Deleuze / Guattari 1992, S. 72.

71 Achille Mbembe: «Les métaphysiques africaines permettent de penser l'identité en mouvement». In: *Le Monde*, 15.12.2019, online unter: lemonde.fr: https://is.gd/ME9KNo (10.11.2021).

72 Édouard Glissant: *Philosophie de la Relation*. Paris 2009.

73 Ernesto Laclau: *New Reflections on the Revolution of our Time*. London 1990, S. 16–32; Jacques Derrida: «Bemerkungen zu Dekonstruktion und Pragmatismus». In: Chantal Mouffe (Hrsg.): *Dekonstruktion und Pragmatismus. Demokratie, Wahrheit und Vernunft*. Wien 1999, S. 186–189.

74 Emmanuel Lévinas: *Ethik und Unendliches. Gespräche mit Philippe Nemo*. Wien 2008 [1986], S. 63.

75 Vgl. Marc Augé: *La condition humaine en partage. Un vadémécum pour le temps present*. Paris 2021, S. 1.

76 Barbara Muraca: *Denken im Grenzgebiet. prozessphilosophische Grundlagen einer Theorie starker Nachhaltigkeit*. Freiburg, München 2010, S. 15.

77 Glissant 1997, S. 178. Übersetzt: «die Ästhetik der Relation macht die Illusionen des Exotismus, der überall Uniformität erzielte, anachronistisch.»

deren «Kulturen» unverletzt davonkommen, weil Identitäten immer diffus, fragmentarisch und vor allem mutierend sind. Sollte man mit dem Phänomenologen Maurice Merleau-Ponty[78] annehmen, dass die Wahrnehmung (hier des Anderen und/oder des Ich) unter den Sedimenten des späteren Wissens begraben ist, dann sollte auch diese Wahrnehmung aufgearbeitet und bearbeitet werden, sodass neue Figurationen des Ich und des Anderen, neue Erinnerungsdiskurse, neue Identitätsbestimmungsversuche entstehen können. Beispielhaft kann Deutschland «als Ganzes sich neu definieren und zu einem inklusiven statt internalistischen Verständnis der eigenen Gegenwart, Zukunft, aber auch Vergangenheit kommen»[79], sodass die «Nachfahren derjenigen, die traditionell das Andere des weißen, christlichen Europas ausmachten»[80], als «Teil der kontinentalen Gemeinschaft»[81] anerkannt werden. Weil Deutschland Teil der «All-Welt» und dadurch Teil anderer «Kulturen» ist, ist auch damit zu rechnen, dass im Laufe der Zeit die «All-Welt» und andere Kulturen aus dieser «All-Welt» Teile Deutschlands werden. Denn die fortdauernde Existenz von Kulturen bleibt durch deren Fähigkeit bedingt, in Kontakt und gegenseitigem Austausch mit anderen Kulturen zu sein. So bringt Glissant diesen Zustand zum Ausdruck: «Que l'étant est relation, et qui parcourt. Que les cultures humaines s'échangent en perdurant, se changeant sans se perdre : Que cela devient possible.»[82] So könnten kritische Überlegungen über das soziopolitische Denken in Deutschland über das Paradigma des Essenzialismus, der kulturellen Assimilation und der autarken Nation auf Basis des *ius sanguinis* mit verheerenden Folgen angestellt werden. Auf dieser Grundlage können Konzepte wie «Deutschland», «deutsche Kultur», «deutsche Identität» und «German:innen» in ihrer homogen statischen sowie einseitig imaginierten Beschaffenheit hinterfragt und auf neue Wege geführt werden.

Fazit

In diesem Beitrag sollte untersucht werden, inwieweit Deutschland als Teil der Welt und die Welt als Teil Deutschlands verstanden werden sollte, und vor allem, welche Konsequenzen diese Annahmen für die affirmative Schaffung eines Gegennarrativs zu Rassismus und Rechtsextremismus auf der Grundlage einer fluiden und nomadischen Hybridität haben könnten. Ausgangspunkt hierfür war der Dokumen-

78 Vgl. Maurice Merleau-Ponty: *La Phénoménologie de la perception*. Paris 1945, S. 74.

79 Al-Tayeb 2018, S. 35.

80 Ebd.

81 Ebd., S. 34.

82 Glissant 1997, S. 178. Übersetzt: «Dass das Seiende eine Beziehung ist und durchläuft. Dass die menschlichen Kulturen sich austauschen, indem sie fortbestehen, sich verändern, ohne sich zu verlieren: Dass dies alles möglich wird.»

tarfilm Roots Germania von Mo Asumang, der eine Auseinandersetzung mit Rassismus und Rechtsextremismus ermöglichte. Mbembes Ansätze zu Afropolitanismus und Glissants Philosophie der Relation bildeten den theoretischen Rahmen, um sich diesen Begriffen im deutschen Kontext kritisch zu nähern. Bei diesem Versuch hat sich herausgestellt, dass Mo Asumang ihre Agency in den Dienst einer kritischen Dekonstruktion einer konservativen und exklusiven «germanischen Ideologie» sowie der Erarbeitung von Gegen-Narrativen und Gegendiskursen stellt. Diese affirmative Komponente mündet in das vorgeschlagene Konzept des Deutschpolitanismus. Es handelt sich um einen epistemologischen Diachronieversuch, sich dem Konzept der Identität im deutschen Kontext zu widmen.

Literatur

Aitken, Robbie / Rosenhaft, Eve (Hrsg.): *Black Germany. The Making and Unmaking of a Diaspora Community, 1884–1960*, Cambridge 2013

Ahmed, Sara: *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh 2004

Al-Tayeb, Fatima: *Undeutsch: Die Konstruktion des Anderen in der postmigrantischen Gesellschaft*, Bielefeld 2018

Appadurai, Arjun: *Fear of small numbers. An Essay on the Geography of Anger*, Durham 2006

Appadurai, Arjun: *Modernity at large. Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, London [1996] 2006

Appiah, K. Anthony: *The lies that bind. Rethinking Identity, Creed, Country, Color, Class, Culture*, New York, London 2018

Aydemir, Fatma / Yaghoobifarah, Hengameh (Hrsg.): *Eure Heimat ist unser Albtraum*, Berlin 2019

Augé, Marc : *La condition humaine en partage. Un vadémécum pour le temps présent*, Paris 2021

Bade, Klaus / Oltmer, Jochen: «Germany». In: Klaus Bade / Pieter C. Emmer / Leo Lucassen / Jochen Oltmer (Hrsg.): *The Encylopedia of Migration and Minorities in Europe, From the 17th century to the present*, Cambridge 2011, S. 65–82

Balibar, Étienne: *Histoire interminable. D'un siècle l'autre,* Écrits *I*, Paris 2020

Bechaus-Gerst, Mariane / Zeller, Joachim (Hrsg.): *Deutschland Postkolonial?, Die Gegenwart der imperialen Vergangenheit*, Berlin 2018

Bhabha, Homi: *The Location of culture*, London, New York 1994

Bourdieu, Pierre: *Homo Academicus*, Paris 1984

Brust, Imke: «Transnational and gendered dimensions of Heimat In Mo Asumang's Roots Germania». In: Gabriele Eichmanns und Yvonne Franke (Hrsg.): *Heimat Goes Mobile, Hybrid Forms of Home in Literature and Film*, Cambridge 2013, S. 170–189

Butler, Judith: *Excitable speech: A politics of the Performative*, London, New York 1997

Certeau, de Michel: *The Practice of Everyday Life*, Übersetzt von Steven F. Rendall, Berkeley 1984

Cesari, Chiara De / Rigney, Ann (Hrsg.): «Introduction». In: *Transnational memory, Circulation, Articulation, Scales*, Berlin, Boston 2014, S. 1–25

Csáky, Moritz / Grossegger, Elisabeth: *Jenseits von Grenzen: transnationales, translokales Gedächtnis*, Wien 2007

Czollek, Max: *Des-integriert* Euch, München 2018

Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: *Tausend Plateaus, Kapitalismus und Schrizophrenie*, Übersetzt von Gabriele Ricke und Ronald Voullié, Berlin 1992[1980]

Derrida, Jacques: «Bemerkungen zu Dekonstruktion und Pragmatismus». In: Chantal Mouffe (Hrsg.): *Dekonstruktion und Pragmatismus. Demokratie, Wahrheit und Vernunft*, Wien 1999, S. 171–195

Duara, Prasenjit: «Historicizing National Identity, or Who Imagines Whatand When». In: Geoff Eley / RonaldGrigor Suny (Hrsg.): *Becoming National. A Reader*, New York 1996

Eggers, Maureen M. / Kilomba, Grada / Piesche, Peggy / Arndt, Susan (Hrsg.): *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*, 2 Aufl., Münster 2013

Eichmanns, Gabriele: «Introduction: *Heimat* in the Age of Globalization». In: Gabriele Eichmanns / Yvonne Franke (Hrsg.): *Heimat Goes Mobile. Hybrid Forms of Home in Literature and Film*, Cambridge 2013, S. 1–12

Fanon, Frantz: *Les Damnés de la terre*, Paris 1991 [1961]

Fenner, Angelica / Curtis, Robin (Hrsg.): «If People Want to Oppress You, They Make You Say ‹I›: Hito Steyerl in Conversation». In: *The Autobiographical Turn in Germanophone Documentary and Experimental Film Hito Steyerl*, Rochester, New York 2014, S. 37–51

Fichte, J. Gottlieb: *Reden an die deutsche Nation*, Hamburg 2008 [1808]

Foucault, Michel: *Schriften*, *Bd IV, 1980–1988*, In: Daniel Defert / François Ewald (Hrsg.), aus dem Französischen übersetzt von Michael Bischoff / Hans-Dieter Gondek / Hermann Kocyba / Jürgen Schröder, Frankfurt a. M. 2005 [1984]

Friedman, Jonathan: «The Past in the Future, History and the Politics of Identity». In: *American Anthropologist* 94, 1992, S. 837–859

Glissant, Édouard: *Traité du Tout-monde. Poétique IV*, Paris 1997

Glissant, Édouard: *Kultur und Identität–Ansätze zu einer Poetik der Vielheit*, aus dem Französischen übersetzt von Thill Beate, Heidelberg 2005

Glissant, Édouard: *Philosophie de la Relation*, Paris 2009

Gutiérrez-Rodríguez, Encarnacion: «Sensing dispossession. Women and gender studies between institutional racism and migration control policies in the neoliberal university». In: *Women's Studies International Forum* 54, 2016, S. 167–177

Gutiérrez-Rodríguez, Encarnacion / Ha, Kien Nghi / Hutta, Jan / Kessé, Emily Ngubia / Laufenberg, Mike / Schmitt, Lars: «Rassismus, Klassenverhältnisse und Geschlecht an deutschen Hochschulen. Ein runder Tisch, der aneckt». In: *Sub/Urban, Zeitschrift für kritische Stadtforschung* 2/3, 2016, S. 161–190

Haraway, Donna J. (Hrsg.): «Situiertes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive». In: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt a. M. 1995 [1988], S. 73–97

Hardt, Michael / Negri, Antonio: *Empire*, Cambridge, London 2000

Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*, Tübingen 2006 [1927]

Kant, Immanuel: *Zum ewigen Frieden. Ein philosophischer Entwurf*, In: Wilhelm Weischedel (Hrsg.), Bd. 11, Frankfurt/M. 1795/1977

Kelly, Natascha A.: *Afrokultur.* «der Raum zwischen gestern und morgen», Münster 2016

Laclau, Ernesto: *New Reflections on the Revolution of our Time*, London 1990

Lange, Sophie: *Wo Göttinnen das Land beschütze, Matronen und ihre Kultplätze zwischen Eifel und Rhein*, Daun 2021

Laack, Isabel: *Religion und Musik in Glastonbury, Eine Fallstudie zu gegenwärtigen Formen*, 1. Aufl, Wien 2011

Levinas, Emmanuel: *Ethik und Unendliches. Gespräche mit Philippe Nemo*, 4. Aufl. Wien 2008 [1986]

Mbembe, Achille: *Ausgang aus der langen Nacht. Versuch über ein entkolonisiertes Afrika*, aus dem Französischen übersetzt von Christine Pries, Frankfurt a. M. 2016 [2010]

Merleau-Ponty, Maurice: *La Phénoménologie de la perception*, Paris 1945
Muraca, Barbara: *Denken im Grenzgebiet. prozessphilosophische Grundlagen einer Theorie starker Nachhaltigkeit*, Freiburg, München 2010
Ogette, Tupoka: *exit Racism. rassismuskritisch denken lernen*, Münster 2019
Patel, Ian S.: *We are here because you were there. Immigration and the End of the Empire*, New York, London 2021
Pfeifer, Michael J. (Hrsg.): «Introduction». In: *Global Lynching and Collective Violence. The Americas and Europe*, Urbana, Chicago 2017, S. 1–11
Renan, Ernest: «What is a nation?» In: Homi Bhabha (Hrsg.): *Nation and Narration*, London, New York 1990, S. 8–22
Salzborn, Samuel / Quent, Matthias: «Warum wird rechtsextremer Terror immer wieder unterschätzt? Empirische und theoretische Defizite statischer Perspektiven». In: *Wissen schafft Demokratie. Schriftenreihe des Instituts für Demokratie und Zivilgesellschaft* 6, 2019, S. 18–26
Sartre, Jean-Paul: *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*, In: Bernhard Schumacher (Hrsg.), 2. Aufl., Berlin 2014
Sobchack, Vivian: «Toward a Phenomenology of Non-Fictional Experience». In: Jane Gaines / Michael Renov (Hrsg.): *Collecting Visible Evidence*, Minneapolis 1999, S. 241–254
Souza, Boaventura de Santos: *Epistemologies of the South, Justice against Epistemicide*, London, New York 2014
Sow, Noah: *Deutschland Schwarz Weiss. Der alltägliche Rassismus*, München 2018
Stegmann, Julia: *Denn die Geschichten der Opfer sind das Wichtigste. Rassismuskritische Analysen zu rechter Gewalt im deutschen Spiel- und Dokumentarfilm 1992–2012*, Wien 2019
Stuart, Hall: *Familiar Stranger. A Life between Two Islands,* London 2017
Wien, Peter: «Arab Fascism – Arabs and Fascism, Empirical and Theoretical Perspectives». In: *Rethinking Totalitarianism and its Arab Readings, Proceedings of the Conference ‹European Totalitarianism in the Mirrors of Contemporary Arab Thought›* Oct: 6–8, 2012 Online unter: perspectivia.net: https://is.gd/fIsY9Z (15.11.2021)
Winkler, Jürgen R.: «Antisemitismus und Nationalsozialismus, Friedrich Nietzsches Einstellungen zu Juden und dem politischen Antisemitismus». In: Hanna Kaspar / Harald Schoen / Siegfried Schumann / Jürgen R. Winkler (Hrsg.): *Politik, Wissenschaft, Medien. Festschrift für Jürgen W. Falter zum 65. Geburtstag*, Wiesbaden 2009, S. 85–100
Yildiz, Erol: «Postmigrantische Perspektiven: Aufbruch in eine neue Geschichtlichkeit». In: Erol Yildiz / Marc Hill (Hrsg.): *Nach der Migration, Postmigrantische Perspektiven jenseits der Parallelgesellschaft*, Bielefeld 2014, S. 19–36
Mbembe, Achille: «Les métaphysiques africaines permettent de penser l'identité en mouvement». In: *Le Monde*, 15.12.2019, online unter: lemonde.fr: https://is.gd/ME9KNo (10.11.2021)

Audiovisuelle Medien

Roots Germania, Regie: Mo Asumang, ZDF Fernsehspiel, D 2007.

Hilde Hoffmann

Differenz im Bild

Eine kleine Geschichte antiziganistischer Bildmedien entlang aktueller Kinoerlebnisse

Zwei Kinoerlebnisse sind mir nachgegangen. Nicht lange her, umgeben von Familien, habe ich den Kinder- und Jugendfilm NELLYS ABENTEUER[1] gesehen, kurz danach die französische Komödie HEREINSPAZIERT.[2] [3] Beide Filme erzählen von einer wohlsituierten und gebildeten «weißen» Familie,[4] die in Kontakt mit «Roma» aus Rumänien kommt. In NELLYS ABENTEUER fährt Nellys Familie aufgrund der Arbeit des Vaters nach Rumänien, in HEREINSPAZIERT kommen die rumänischen Migrant:in-

1 NELLYS ABENTEUER, Regie: Dominik Wessely, D 2016.

2 HEREINSPAZIERT, Regie: Philippe des Chauveron, F 2017.

3 Ich bedanke mich für Kritik, Anregungen und Diskussionen zu diesem Text bei meinen Kolleg:innen Natascha Frankenberg, Yomb May und Jasmin Degeling.

4 Bei den Begriffen «Schwarz» und «weiß» handelt es sich weder um reelle Hautfarben, noch um «biologische» Eigenschaften, sondern um politische und soziale Konstruktionen. Dabei beschreibt «weiß» eine behauptete gesellschaftliche Norm, mit der ökonomische, gesellschaftliche und politische Privilegien einhergehen. «Weiß»-sein wird als «unmarkierte Normalität» gezeigt und zum unsichtbaren Ausgangspunkt, von dem aus alle von Rassismus Betroffenen als Abweichung benannt werden. Vgl. hierzu Toni Morrison: *Playing In The Dark. Whiteness and the Literary Imagination*. Harvard 1992; bell hooks: «Representing Whiteness in the Black Imagination. Displacing Whiteness». In: Ruth Frankenberg (Hrsg.): *Essays in Social and Cultural Criticism*. London 1997, S. 165–179; Maisha Eggers / Grada Kilomba / Peggy Piesche / Susan Arndt (Hrsg:): *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weissseinsforschung in Deutschland*. Münster 2005.

nen nach Frankreich und campieren auf dem Grundstück der Professorenfamilie. In beiden Filmen werden die «Roma» als drastisches Gegenteil der deutschen oder französischen Filmfamilie vorgestellt: Die «Film-Roma» betteln, klauen und trinken übermäßig viel Alkohol. Ihre Wohnorte werden als Lager gezeigt, unhygienisch und ohne modernen Komfort. Diese fiktionalen Figuren sind ohne Arbeit, meist draußen und unterwegs. In beiden Filmen erinnern die Frauen an die rassistische Darstellungstradition von «~~Zigeunerinnen~~»[5] auf alten Sammelkarten oder billigen Ölgemälden, die Männer dagegen fahren große Autos und lassen ihre Goldzähne blitzen.

Warum werden diese Bilder, Figuren und Erzählungen erkannt? Woher kommt dieses Wissen?

Diese Motive sind Teil rassistischer Traditionen, die mit der Geschichte der Bildmedien, mit der Fotografie und dem Film eng verbunden sind. Sie sind Teil des kulturellen Gedächtnisses Europas. In beiden Filmen werden die «Roma» als Bedrohung dargestellt, nicht nur als Gefahr bezüglich frühem Sex und vorzeitiger Ehe, sondern auch ganz existenziell, sie entführen Kinder oder okkupieren Häuser. Diese Dopplungen und Parallelen in den Filmen verweisen und beziehen sich auf einen gemeinsam geteilten Wissenshorizont.

5 Der Begriff «~~Zigeuner~~» bezeichnet eine fiktionale Vorstellungswelt und hat eine besonders gewaltvolle Zuschreibungs- und Stigmatisierungsgeschichte. «~~Zigeuner~~» wurde mit dem Nationalsozialismus zu einem rassifizierten Verfolgungsbegriff. Die Verfolgung und Ermordung wurde unter diesem Begriff organisiert. Mit der Abkürzung «Z» wurde er in die Körper der im Konzentrationslager Auschwitz/Birkenau Inhaftierten als Tätowierung eingeschrieben. «~~Zigeuner~~» ist demnach nicht nur ein abwertender Begriff, er ist zudem kollektiv und individuell mit Gewalterfahrungen der so bezeichneten verwoben (vgl. Isidora Randjelovic: «Zigeuner_in». In: Susan Arndt / Nadja Ofuatey-Alazard (Hrsg.): *Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk*. Münster 2012, S. 671–676. Um auf diese gewaltvolle Dimension zu verweisen, übernehme ich die Durchstreichung der rassistischen Bezeichnung «~~Zigeuner~~» von dem Bericht der Unabhängigen Kommission Antiziganismus: «Perspektivwechsel. Nachholende Gerechtigkeit. Partizipation». In: *Deutscher Bundestag* (Hrsg.). 2021.
Ich nutze den Terminus Roma als Selbstbezeichnung und Sammelbegriff für eine extrem heterogene Gruppe von Menschen, die sich selbst Roma, Sinti, Kalderasch etc. nennen. Hierbei beziehe ich mich auf den *1st World Romani Congress* (1971) der Roma als selbstgewähltes Ethnonym und Sammelbegriff vorschlägt und Fremdbezeichnungen wie «~~Zigeuner~~», «Gypsy», «Cigàn» als stigmatisierend ablehnt. Das verbindende Element ist, dass Roma unabhängig von Sprache, Nationalität, Religion und phänotypischen Merkmalen bzw. Zuschreibungen in der Regel von antiziganistischer Diskriminierung betroffen sind (vgl. Zeljko Jovanovic: «On International Roma Day, a Call for Courage and Clarity» www.opensocietyfoundations.org/voices/international-roma-day-call-courage-and-clarity (07.04.2016). In Deutschland hat sich das Begriffspaar «Sinti und Roma» durchgesetzt. Die Begriffe sind generisch neutral und erscheinen hier daher nicht in gegenderter Form.
Obwohl der Begriff «Roma» eine Ablehnung der stigmatisierenden Bezeichnungen der Dominanzgesellschaft darstellt, werden auch mit diesem Begriff inzwischen antiziganistische Wissensbestände aufgerufen. Um dieses zu kennzeichnen, verwende ich den Begriff «Roma» in Anführungszeichen, wenn ich auf die homogenisierende Vorstellung der Dominanzgesellschaft, also auf eine imaginäre Figur verweise.

Wie kommt es zu dieser Gegenüberstellung von «Roma» und dem «wir» eines impliziten Publikums? Aus welcher Gewaltgeschichte kommen diese Bilder? Und welche gesellschaftlichen Vorstellungen eines richtigen/guten Lebens werden hier gleichzeitig weitergegeben?

Beide Filme wurden über öffentliche Filmförderung hoch finanziert und von renommierten Regisseuren realisiert. Wie ist das möglich? Die Antwort ist einfach: Es ist keinem aufgefallen, denn Antiziganismus ist Alltag in Europa.[6]

Antiziganismus bezeichnet die Vorstellungswelt über, sowie die Ausgrenzungs- und Verfolgungspolitik gegen Roma* und als solche Markierte seit dem 15. Jahrhundert. Entscheidender Teil der seit 600 Jahren gewaltvollen Kategorisierungen und Exklusionen sind antiziganistische Imaginationen, Bilder und Erzählungen. Bildmedien spielen eine zentrale Rolle bei der Verbreitung und Erneuerung frühneuzeitlicher Stigmatisierungen. So wie die Entwicklung technischer Bildmedien eng mit der Entstehung des modernen Rassismus verbunden ist, so haben Bildmedien auch immer wieder Anteil an der gewaltvollen Aktualisierung antiziganistischer Wissensbestände. Besonders der Film wird zum Scharnier, der bekannte Figuren und Zuschreibungen – das antiziganistische Gedächtnis – in neue mediale Kontexte übersetzt und perpetuiert.

Auch nach 1945 gibt es keinen profunden Bruch antiziganistischer Ideologie. Die statistischen Daten und Berichte internationaler Organisationen[7] belegen fortlaufende symbolische, strukturelle und physische Gewalt gegen Roma*.

Roma* werden weiterhin in vielen europäischen Medien, in der Kinder- und Jugendliteratur,[8] in Schul- und Liederbüchern, in Lexika und Wörterbüchern,[9]

6 Um den Begriff Antiziganismus rankt sich eine kontroverse Debatte. International werden Begriffsbildungen wie «Romaphobia» oder «Racism against Sinti and Roma alternativ genutzt. Im deutschsprachigen Bereich hat sich in der wissenschaftlichen Debatte der Begriff «Antiziganismus» durchgesetzt (vergleiche hierzu Markus End: «Antiziganismus. Zur Verteidigung eines wissenschaftlichen Begriffs in kritischer Absicht». In: Alexandra Bartels / Tobias von Borcke / Markus End / Anna Friedrich (Hrsg.): *Antiziganistische Zustände 2. Kritische Positionen gegen gewaltvolle Verhältnisse*. Münster 2013, S. 39–72).

7 Siehe hierzu den Abschlussbericht der Unabhängigen Kommission Antiziganismus 2021.

8 Michail Krausnick: «Images of Sinti and Roma in German Children's and Teenage Literature». In: Susan Tebutt (Hrsg.): *Sinti and Roma: Gypsies in German-Speaking Society and Literature*. New York 1998, S. 107–128; Anita Awosusi (Hrsg.): *Zigeunerbilder in der Kinder- und Jugendliteratur*. Heidelberg 2000; Petra Maurer: «Das Außergewöhnliche begleitet die Ordnungen wie ein Schatten». Zur Konstruktion des «Zigeuners» in der Kinder- und Jugendliteratur. In: Markus End / Kathrin Herold / Yvonne Robel (Hrsg.): Antiziganistische Zustände. Zur Kritik eines allgegenwärtigen Ressentiments. Münster 2009, S. 177–202.

9 Anita Awosusi (Hrsg.): *Stichwort: Zigeuner – Zur Stigmatisierung von Sinti und Roma in Lexika und Enzyklopädien*. Heidelberg 1998; Anja Lobenstein-Reichmann: «Zur Stigmatisierung der ‹Zigeuner› in Werken kollektiven Wissens am Beispiel des Grimmschen Wörterbuchs». In: Herbert Uerlings / Iulia.-Karin Patrut (Hrsg.): *‹Zigeuner› und Nation. Repräsentation-Inklusion-Exklusion*. Frankfurt a. M. 2008, S. 589–629.

sowie in Massenmedien[10] visuell und narrativ als Gegensatz zur Dominanzgesellschaft konstruiert.

Aktuelle Fernsehproduktionen wie die Fernsehdokumentation Roma, ein Volk zwischen Armut und Angeberei[11] oder das öffentlich/rechtliche Talkformat Die letzte Instanz[12] wiederholen beispielhaft die ganze Bandbreite rassistischer Stigmatisierung. Die Mechanismen des Ausschlusses und der Verfolgung sind in der öffentlichen Wahrnehmung normalisiert worden. Sie werden nicht als Techniken sichtbar, stattdessen werden über sie erst Gruppen produziert. Antiziganismus/Rassismus gegen Roma* wird dementsprechend nicht als solcher wahrgenommen und problematisiert oder er wird bagatellisiert, wie beispielhaft an der Folge des Talks Die letzte Instanz nachzuvollziehen ist. So wird auch der «Anteil der Kulturen der Sinti_ze und Rom_nja an der Gesamtkultur in Deutschland fortwährend geleugnet oder abgewertet».[13] Diese Phänomene sind in allen europäischen Staaten zu beobachten.

10 End 2014; Annabel Tremlett: «Demotic or Demonic? Race, Class and Gender in ‹Gypsy› Reality TV». In: *The Sociological Review* 62/2, 2014, S. 316–334 DOI: https://doi.org/10.1111/1467-954X.12134; Adina Schneeweis / Foss. A. Katherine: «‹Gypsies, Tramps & Thieves›. Examining Representations of Roma Culture in 70 Years of American Television». In: *Journalism & Mass Communication Quarterly* 94/4, 2017, S. 1146–1171.

11 Roma, ein Volk zwischen Armut und Angeberei, Sat. 1, D 2019. Die Spiegel-TV Produktion wurde von Sat1 (8/2019) in der Reihe «akte» ausgestrahlt (8/2019). Sie beschreibt Roma* als kriminell, betrügerisch, unhygienisch, als in «Familienclans» organisierte «Armutsmigranten», immer in Verbindung mit Ratten in der Tradition antisemitischer NS Propaganda. Siehe hierzu die gutachterliche Stellungnahme von Prof. Dr. Hajo Funke, für den Zentralrat der Sinti und Roma zentralrat.sintiundroma.de: https://is.gd/b3YUon. – Bzgl. einer Analyse von antiziganistischen Spiegel TV Beiträgen siehe auch Habiba Hadziavdic / Hilde Hoffmann: «Violent Fantasies. The persisting Stereotypes of European Roma». In: *Global Humanities – Studies in Histories, Cultures, and Societies* 4, 2017, S. 139–167.

12 Die letzte Instanz, WDR, D 2020. Im WDR-Talk Die letzte Instanz, (Folge 8, Ausstrahlung 11/2020 und 1/2021) diskutierte Moderator Steffen Hallaschka die Frage: «Das Ende der Zigeunersauce: Ist das ein notwendiger Schritt?» Eingeladen waren weder Roma*, noch Menschen mit Rassismus-Erfahrungen. Die Gäste waren: Thomas Gottschalk, Janine Kunze, Micky Beisenherz und Jürgen Milski. Sie alle konnten nicht verstehen warum sich Menschen von rassistischen Begriffen diskriminiert fühlen könnten. Sie fanden, dass der «Gag» von Barbara Schöneberger, die Sauce in «Sauce ohne festen Wohnsitz» umzutaufen, «gehe» und entschieden einstimmig, dass die Umbenennung der Sauce nicht notwendig sei. Siehe hierzu die Pressemitteilung des Zentralrats der Sinti und Roma zentralrat.sintiundroma.de: https://is.gd/PxolLu

13 UKA (Unabhängigen Kommission Antiziganismus) 2021, S. 149.

Notizen zur langen Geschichte des Antiziganismus in Europa

Die Darstellung der «~~Zigeuner~~» Figuren hat seit vielen Jahrhunderten konstitutive Bedeutung für deutsche und europäische Selbstentwürfe. Seit vielen Jahrhunderten markiert diese imaginäre Figur einen zentralen Pol von Selbstbeschreibung und Abgrenzung in der deutschen und europäischen Ideengeschichte.[14] Die «inkludierende Exklusion»[15] spielte eine zentrale Rolle in der Formation europäischer Nationalstaaten. Diese ambivalente Position spiegelt sich in Literatur und Kunst, in wissenschaftlichen Texten und politischen Debatten wider.

Die historische Situation, in der europäische Gesellschaften «~~Zigeuner~~» erstmals schriftlich erwähnen, beschreibt Franz Maciejewski als Zeit fundamentaler sozialer, ökonomischer, politischer und kultureller Umbrüche.[16] Die tiefgreifenden Veränderungen kultureller Werte und Normen wurden den Individuen in der frühen Neuzeit u. a. durch religiöse und politische Autoritäten aufgezwungen.[17] Die Figur des «~~Zigeuners~~» wurde laut Markus End während dieses Wandels hin zu kapitalbasierten Nationalstaaten zum Instrument der Disziplinierung sowie zur Projektionsfläche, die den Individuen der Dominanzgesellschaft die Möglichkeit anbot, die gescheiterten Versuche, die neuen Werte und Regeln zu leben auf diese Gegenfiguren zu projizieren.[18] Die heute noch geläufigen gewaltvollen Zuschreibungen und Stereotypen wie ‹parasitär›, ‹arbeitsscheu›, ‹undiszipliniert› oder ‹diebisch› wurzeln im sozio-historischen Prozess der Normeinführung und -durchsetzung hin zum nationalstaatlichen Europa.[19] Als «~~Zigeuner~~» markierte Menschen wurden im Zuge der Herausbildung von Territorialstaaten zum Prototyp frühneuzeitlicher Ausgrenzungspraxis. Die Nationsform steht für eine binäre Anordnung, in der «Fremd» und «Eigen» als unvereinbare Gegensätze gedacht sind. Erst durch das vorgestellte «Außen» gewinnt das konstruierte «Innere» Kontur. Die unüberbrückbare Trennung wird

14 Patrut, Iulia-Karin: *Phantasma Nation. ‹Zigeuner› und Juden als Grenzfiguren des ‹Deutschen› (1770–1920)*. Würzburg 2014, S. 8.

15 Herbert Uerlings / Iulia.-Karin Patrut (Hrsg.): «‹Zigeuner›, Europa und Nation. Einleitung». In: *‹Zigeuner› und Nation. Repräsentation-Inklusion-Exklusion*. Frankfurt a. M. 2008, S. 11.

16 Die Migrationsgeschichte und die Geschichte der Lebensumstände ist über die Jahrhunderte regional extrem heterogen, vgl. hierzu Udo Engbring-Romang: «Ein unbekanntes Volk? Daten, Fakten und Zahlen». In: bpb.de: https://is.gd/VTR0Nh (20.4.22).

17 Vgl. Franz Maciejewski: «Elemente des Antiziganismus» In: Jaqueline Giere (Hrsg.): *Die gesellschaftliche Konstruktion des Zigeuners: Zur Genese eines Vorurteils*. Frankfurt 1996, S. 12–28.

18 Markus End: «History of Antigypsyism in Europe: The Social Causes». In: Hristo Kyuchukov (Hrsg.): *New Faces of Antigypsyism in Modern Europe*. Prague 2012, S. 10.

19 Vgl. Ebd., S. 13.

daher oft über den Ausschluss aus imaginierten Gemeinschaften[20] der bürgerlichen Gesellschaft wie ‹Heimat›, ‹Vaterland› und ‹Nation› erzählt.

In der Zeit der Aufklärung und der Entstehung des modernen Rassismus wurde der versuchte Ausschluss innerer und äußerer Fremder aus den europäischen Gesellschaften verwissenschaftlicht. Der Rassismus der Moderne steht historisch in enger Relation zum europäischen Kolonialismus.[21] Der moderne Rassismus, also die Konstruktion des Anderen als «Fremd» aufgrund biologischer, physiognomischer oder kultureller Differenzen, geht mit der Produktion und Herabwürdigung des Anderen und der Herstellung und vorgestellten Überlegenheit des Eigenen einher. Diese asymmetrische Dichotomisierung in «das Eigene» und «das Fremde», dieses Ungleichheitsverhältnis, wurde durch wissenschaftliche Praktiken und Erkenntnisse legitimiert und festgeschrieben.[22] Der antiziganistische Rassismus[23] weist Analogien zum Kolonialrassismus auf.[24] Im Unterschied zum kolonialen Rassismus bezieht sich «die Geschichte des Antiziganismus, analog zum Antisemitismus, auf die Vorstellung von einem Feind im nationalen Innenraum».[25] Eine Gemeinsamkeit liegt in der Ermöglichung eines europäischen Selbstbildes der zivilisatorischen Überlegenheit.

Im 19. Jahrhundert besteht schon eine umfassende kulturelle Vorstellungswelt zur «~~Zigeuner~~»-Figur.[26] Besonders die Literatur, die Musik und Malerei der europäischen Romantik trug zur Popularisierung der Vorstellungen vom «~~Zigeu-~~

20 Siehe zum Begriff: Benedict Anderson: *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London 1983.

21 Vgl. Birgit Rommelsbacher: «Was ist eigentlich Rassismus?». In: Claus Melter / Paul Mecheril (Hrsg.): *Rassismuskritik Band 1: Rassismustheorie und –forschung*. Schwalbach 2009, S. 25–38.

22 Vgl. Léopold-Joseph Bonny Duala-M'bedy: «Xenologie. Sinn und Zweck einer Lehre vom Fremden». In: Helga Egner (Hrsg.): *Das Eigene und das Fremde. Angst und Faszination*. Hamaburg 1996, S. 28–49.

23 Die Arbeitsdefinition *der International Holocaust Remembrance Alliance* für Antiziganismus lautet: «Antiziganismus manifestiert sich in individuellen Äußerungen und Handlungen sowie institutionellen Politiken und Praktiken der Marginalisierung, Ausgrenzung, physischen Gewalt, Herabwürdigung von Kulturen und Lebensweisen von Sinti und Roma sowie Hassreden, die gegen Sinti und Roma sowie andere Einzelpersonen oder Gruppen gerichtet sind, die zur Zeit des Nationalsozialismus und noch heute als «Zigeuner» wahrgenommen, stigmatisiert oder verfolgt wurden bzw. werden. Dies führt dazu, dass Sinti und Roma als eine Gruppe vermeintlich Fremder behandelt werden, und ihnen eine Reihe negativer Stereotypen und verzerrter Darstellungen zugeordnet wird, die eine bestimmte Form des Rassismus darstellen.» – holocaustremembrance.com: https://is.gd/6P2z2W.

24 Vergleichbar mit der Versklavung von Menschen aus Ländern des subsaharischen Afrika in den USA, waren Roma* auf den Gebieten des heutigen Rumäniens vom frühen 15. Jh. bis zur Abschaffung der Sklaverei in den 1860er-Jahren kollektiv der Verfügungsgewalt ihrer ‹Besitzer› unterworfen. Siehe hierzu Ian Hancock: *The Pariah Syndrome: An Account of Gypsy Slavery and Persecution*. Ann Arbor 1987.

25 UKA 2021, S. 28.

26 Vgl. Klaus-Michael Bogdal: «Europa erfindet die Zigeuner. Eine Geschichte von Faszination und Verachtung». In: *Europe Invents the Gypsies. The Dark Side of Modernity, Eurozine*, 24.2.2012, eurozine.com: https://is.gd/SDqGgo (26.6.2020).

~~ner~~»-Leben mit den Tag verschlafenden, rauchenden und musizierenden Protagonist:innen bei. Interessiert an folkloristischen Legenden, dem Archaischen und Unheimlichen sowie an der Revolte gegen die aufklärerische bürgerliche Gesellschaft, produzierte die Romantik zahlreiche Figuren wie *Zemfira* von Alexander Pushkin (1827), *Esmeralda* von Victor Hugo (1831) oder Prosper Mérimée's *Carmen* (1845). Mit der Romantik erfuhr die in der europäischen Kultur schon fest verankerte Figur der «schönen ~~Zigeunerin~~» als Gegenentwurf zum Idealbild bürgerlicher Weiblichkeit große Popularität. In der Überschneidung von exotistischen und orientalistischen Diskursen wurde sie mit ihrer vorgestellten «wilden Ungezähmtheit», ihrer «Natürlichkeit» und Promiskuität zur Projektionsfläche sexueller Sehnsucht.[27] Diese schwärmerischen «Fremden» der Romantik zeigen sich abweichend vom klassischen Typus des fernen «Fremden» der Ethnologie, als soziologischer Typus des inneren oder nahen «Fremden». Dieser dient dazu der Dominanzgesellschaft ihre privilegierte Position vor Augen zu führen, zu veranschaulichen, wie sozialer Abstieg aussieht und trägt damit zur sozialen Stabilität von Gesellschaft bei.

Beides, die beschriebene Disziplinierung sowie die bipolare Organisation in ‹Eigen› und ‹Fremd› zeigt sich beispielhaft in NELLYS ABENTEUER und HEREINSPAZIERT. Die beiden Filmfamilien beschreiben die gesetzte Norm sehr ähnlich: Beide Väter/Ehemänner sind erfolgreiche Akademiker, die Mütter/Ehefrauen befassen sich beide mit Kunst und versorgen Haus und Familie. Sie leben wohlhabend und abgesichert und stehen für ‹Kleinfamilie›, ‹Heimat› und ‹Nation›. Wie eine Warnung fungiert der verunsicherte Blick auf Armut und Prekarität der «Roma», die in beiden Filmen kein stabiles Zuhause und keine erkennbare nationale Identität haben. Sie werden, egal ob in Rumänien oder Frankreich, als nicht sesshaft, immer unterwegs und draußen gezeigt.[28]

Fotografische Typisierung und Erfassung

Das 19. Jahrhundert ist zugleich auch eine Phase der Kategorisierung.[29] In der Hochphase des Kolonialismus wird die frühe Fotografie zum zentralen Medium der Aufzeichnung und der Wissensproduktion. Dieses entspricht dem histori-

27 Vgl. Rafaela Eulberg: «Doing Gender Doing Gypsy». In: Markus End / Kathrin Herold / Yvonne Robel (Hrsg.): *Antiziganistische Zustände. Zur Kritik eines allgegenwärtigen Ressentiments.* Münster 2009, S. 41–66; Iulia Hasdeu: «Imagining the Gypsy Woman». In: *Third Text* 22/3, 2008, S. 347–357. https://doi.org/10.1080/09528820802205125

28 Im frühen Film sind gerade die imaginären Gemeinschaften wie ‹Heimat›, ‹Vaterland›, ‹Nation› entscheidend für den Ein- oder Ausschluss. Vgl. hierzu Hadziavdic / Hoffmann 2017.

29 Das anthropologische «Wissen» bündelt sich im lange einflussreichen Buch *Die Zigeuner. Ein historischer Versuch über die Lebensart und Verfassung, Sitten und Schicksale dieses Volkes, nebst ihrem Ursprunge* von Heinrich Moritz Gottlieb Grellmann, 1783.

schen Verständnis von Fotografie als objektiver Abbildung, in die sich die Natur selbst einschreibe «ohne Zutun der Hand oder des Geistes».[30]

Für die Anthropologie, die auf der Suche nach den physischen und kulturellen Ursprüngen der menschlichen «Rasse» war, genauso wie für die Ethnologie als koloniale Hilfswissenschaft, war die frühe Fotografie essenziell. Beide Disziplinen nutzten die Methode der Taxonomie, ein einheitliches Verfahren, mit dem Objekte nach bestimmten Kriterien in Kategorien oder Klassen eingeordnet werden konnten.

Die Fotografie erhielt hierbei den Auftrag und die Funktion Messbarkeit, Vergleichbarkeit und Objektivität herzustellen.[31] Sie diente zudem der Demonstration und der Stützung wissenschaftlicher Thesen und taxonomischer Interpretationen. Die Fotografie bot darüber hinaus veränderliche Interpretationsmöglichkeiten: das gleiche Bild konnte in verschiedenen Kontexten genutzt und unterschiedlich ausgelegt werden.

Diese Nutzung der Fotografie führte daher zur Darstellung, Stützung und Entwicklung kultureller Ursprungs- und Fortschrittsdiskurse. Sie führte zur Objektivierung, Typisierung und Kriminalisierung von Individuen sowie zur Popularisierung und Naturalisierung der taxonomischen Begriffe von «Rasse» und Kultur.[32] Das Fotografieren und die damit einhergehende (wissenschaftliche) Kategorisierung und scheinbare Lesbarmachung menschlicher Körper ist Ausdruck historischer, sozialer und kultureller Interessen. Die ethnologische Fotografie konstruiert die Fotografierten erst als «Fremde» und schreibt sie in einen ideologischen Legitimationskontext kolonialer Herrschaft ein. Erst durch die frühe Fotografie und den frühen Film konnte die wissenschaftliche Legitimierung der Vorstellung von «Rassen» stattfinden, sie lieferten die Evidenz und Beglaubigung von scheinbar wissenschaftlichen Daten, die in den Kolonien, Lagern und Zuchthäusern gesammelt wurden. Seit Mitte des 19. Jahrhunderts spielte die ethnologische Fotografie auch eine Schlüsselrolle bei der Ausformung des «~~Zigeuner~~»-Bildes. Typische Bildmotive sind «Nomaden» in der Weite der Natur oder Gruppen vor einfachen provisorischen Behausungen. Abgebildet wird die Vorstellung von «Wilden», einer zentralen Denkfigur des Alteritätsdiskurses im 18. und 19. Jahrhundert.[33] Die engen motivischen Verbindungen zum

30 Michel Frizot: «1839–1840. Fotografische Entdeckungen». In: Michel Frizot (Hrsg.): *Neue Geschichte der Fotografie*. (Orig.: Paris 1994). Köln 1998, S. 28.

31 Elizabeth Edwards: «Andere ordnen. Fotografie, Anthropologien und Taxonomien». In: Herta Wolf (Hrsg.): *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. (Orig.: 1997). Frankfurt a. M.: 2003, S. 341–343.

32 Vgl. Ebd., S. 350–351.

33 Vgl. Yomb May: «Wilde» In: Rolf Wilhelm Brednich (Hrsg.): *Enzyklopädie des Märchens*. Göttingen 2014, S. 792.

kolonialen Blick,[34] einem spezifisch hierarchischen Blick auf das Fremdgemachte und auch die Verbindungen zu eingeführten kolonialen Motiven sind unverkennbar. «Dieses Machtgefälle des Sehens», so schreibt Anton Holzer «das mit Vehemenz und Radikalität eine scheinbar eherne Grenze zwischen ‹uns› und den ‹Anderen› zieht, ist eigentlich nur mit der Bildwelt des Kolonialismus vergleichbar».[35]

In der frühen Fotografie sieht man als «~~Zigeuner~~» markierte häufig mit Artefakten des zeitgleich populären Orientalismus[36] inszeniert. Attribute der Fremdheit – orientalische Requisiten, inszenierte Ortlosigkeit, unbekleidete Füße und Brüste bei Frauen, genauso wie der Fokus auf Gruppen, sowie auf archaisch wirkende Gebräuche oder Tätigkeiten – sind häufige Motive.[37]

Diese Inszenierungsstrategien visualisieren den angenommenen radikalen Gegensatz zur Moderne. Sie werden als Gegenteil «europäischer Lebensart» stilisiert, die als zivilisiert und kultiviert fotografiert wird. Das europäische Bürgertum fotografiert sich selbst im Gegensatz dazu in Uniform oder Sonntagsstaat, in der klassischen Anordnung der bürgerlichen Familie, in Innenräumen oder in Bezug zu Institutionen wie Schule, Kirche, Militär oder Nation.

Parallel entwickelte sich eine ebenso wirkmächtige Form antiziganistischer fotografischer Repräsentation in der Kriminologie. Alphonse Bertillon, ein französischer Anthropologe und Kriminalist, entwickelte ein anthropometrisches System zur Personenidentifizierung: die Bertillonage.[38] Die erkennungsdienstliche Fotografie breitete sich schnell aus und wurde seit Anfang des 19. Jahrhunderts zu einem wichtigen Instrument staatlicher «~~Zigeuner~~politik».[39] 1899 entstand in München unter Leitung des Juristen und Polizisten Alfred Dillman die «~~Zigeuner~~zentrale», deren Arbeitsschwerpunkt der Aufbau einer «~~Zigeuner~~personenkartei» war.[40] Nach 1933 wurden Sinti* und Roma* auch mithilfe dieser Erfassung ausgebürgert, enteignet, deportiert und ermordet. Im nationalsozialistischen Deutschland wurde die Fotografie zum Instrument für die «Rassen»-biologische

34 Vgl. Frank Reuter: *Der Bann des Fremden: Die Fotografische Konstruktion des «Zigeuners»*. Göttingen 2014, S. 330–356.

35 Anton Holzer: «‹Zigeuner› sehen. Fotografische Expeditionen am Rande Europas». In: Herbert Uerlings / Iulia.-Karin Patrut (Hrsg.): *‹Zigeuner› und Nation. Repräsentation-Inklusion-Exklusion*. Frankfurt a. M. 2008, S. 402.

36 Edward Said: *Orientalismus*. Berlin 1981.

37 Vgl. Holzer 2008, S. 404–412.

38 In Frankreich wurde 1832 per Gesetz die physische Markierung von Kriminalisierten durch Brandmarkung endgültig verboten. Damit stand die Justiz vor dem Problem der Markierung und Identifizierung von Kriminalisierten, das mit der fotografischen Erfassung beantwortet wurde.

39 Reuter 2014, S. 381–395.

40 Die sog. «~~Zigeuner~~zentrale» führte den offiziellen Titel «Nachrichtendienst für die Sicherheitspolizei in Bezug auf «~~Zigeuner~~».

Konstruktion der Figur des «~~Zigeuners~~» und damit für die Vorbereitung und ideologische Begründung des Genozids an Sinti* und Roma* durch die nationalsozialistische Vernichtungspolitik.[41]

Wie Holzer feststellt, ist die Figur des «~~Zigeuners~~» «schon in der frühen Fotografie ein vor der Kamera inszenierter Typus».[42] Die aus der Literatur und Malerei bekannten Motive und Figuren wie die schöne «~~Zigeunerin~~» der «Geigenspieler» oder das «~~Zigeuner~~lager» wurden nun fotografisch umgesetzt. Das überlieferte Bildreservoir wurde in einen neuen medialen Kontext übertragen. Mit dem der Fotografie anhaftenden Realitätseffekt und der Illusion der in das fotografische Bild eingeschriebenen unmittelbaren Augenzeugenschaft, schien sich die Grenze zwischen Bild und Wirklichkeit, zwischen ethnografischem Blick und der Nachinszenierung literarischer Figuren aufzulösen. Fotografien, die Ähnlichkeiten mit diesen historischen Vorläufer:innen haben, bergen die Gefahr, stereotype Darstellungen/koloniales Wissen bzw. die zugrunde liegenden Annahmen über die Fotografie als bloßes ikonisches Zeichen weiter fortzuschreiben. Ein Phänomen, das sich bei der aktuellen «Roma»-Fotografie» gut beobachten lässt.[43]

Der ethnografische Blick ist Nellys Abenteuer und Hereinspaziert eingeschrieben. Beide Filme schauen auf «Roma» in einer aus kolonialen Bildern bekannten Anordnung. Beispielhaft ist hierfür in Hereinspaziert der Blick aus dem Fenster der Familienvilla, durch das wir mit den Fougeroles erschüttert auf den verwüsteten Garten in denen die «Roma» kampieren blicken. Wie

41 Reuter 2014, S. 142–162. In Deutschland sowie international wurde die systematische Verfolgung und Ermordung von Sinti* und Roma* während des Nationalsozialismus aus «rassischen» Gründen nur zögerlich zur Kenntnis genommen. Viele Überlebende, die als «~~Zigeuner~~» verfolgt wurden, blieben von Kompensationszahlungen oder Renten ausgeschlossen. Deutsche Behörden insistierten auf die Verfolgung aufgrund «sozialer», nicht «rassischer» Gründe und lieferten hiermit die Grundlage für die fortgesetzte Diskriminierungen in der Bundesrepublik (vgl. Sybil Milton: «Persecuting the Survivors: the continuity of ‹Anti-Gypsyism› in Postwar Germany and Austria». In: Susan Tebbutt (Hrsg.): *Sinti and Roma. Gypsies in German Speaking Society and Literature*. New York, Oxford 1998, S. 35–48; Ian Hancock: «Responses to the Porrajmos: The Romani Holocaust». In: Alan S. Rosenbaum (Hrsg.): *Is the Holocaust Unique? Perspectives on Comparative Genocide*. Boulder 2001, S. 39–64.). Die bereits im Kaiserreich etablierte Sondererfassung wurde nach 1945 durch «Landfahrerstellen» der neu eingerichteten Landeskriminalämter bis in die 1970er-Jahre fortgeführt (Daniela Gress: «Sinti und Roma in der Bundesrepublik Deutschland». 2014. In: romarchive.eu: https://is.gd/9XpJKi (10.04.22).

42 Vgl. Holzer 2008, S. 405.

43 Vgl. Ines Busch: «‹Das Spektakel vom ‹Zigeuner›». Visuelle Repräsentation und Antiziganismus». In: Markus End / Kathrin Herold / Yvonne Robel (Hrsg.): *Antiziganistische Zustände. Zur Kritik eines allgegenwärtigen Ressentiments*. Münster 2009, S. 158–176; Ines Busch: «Representing Roma: National Geographics fotografische Rückkopplungsschleife». In: Lith Bahlmann / Matthias Reichelt (Hrsg.): Reconsidering Roma. Aspects of Roma and Sinti life in contemporary Art. Göttingen 2011, S. 73–81.

in einer sozialwissenschaftlichen Studie zeigt die Kamera uns Alkoholkonsum und Verwahrlosung: von einem mitgebrachten Schwein bis zur defekten Sanitäranlage.

In Nellys Abenteuer sind es die klassischen Bilder des Blicks durch die Autofenster bei der Ankunft im Lager, umringt von schreienden Kindern und die bunten ausschweifenden Feste, die als Tableaus ins Bild gesetzt werden.

Dem Film eingeschrieben

Der frühe Film entsteht etwa zeitgleich mit der Erfindung biologischer «Rassen» in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Der «Rasse»-Begriff des modernen Rassismus stützt sich auf die Konstruktion sichtbarer oder sichtbar gemachter Unterschiede und damit verbundene Charakteristika.[44] Daher war er entschieden visuell orientiert und die von ihm entwickelten Muster der Diskriminierung konnten leicht in das Medium Film integriert werden. Rassismus als «visuelle Ideologie»[45] passte gut zum Kino. Mit der Erfindung von Farben, um unterschiedliche Hautpigmentierungen zu Gruppen zusammenfassend zu beschreiben, gingen im 19. Jahrhundert physiognomische Charakterisierungen einher, denen – wie beschrieben – eine zunehmende Zahl anthropologischer Vermessungen folgte. Anschließend wurden «Rassenbilder» massenhaft popularisiert, durch Weltausstellungen, anthropologische Museen und Völkerschauen, flankiert von einer wachsenden Anzahl von Fotografien und dem sich parallel etablierenden Film: «Im 20 Jh. wurde der Film zu einem zentralen Medium der Verbreitung und Popularisierung rassistischer Ideologie.»[46]

Wulf Dieter Hund beschreibt Rassismus als soziales Verhältnis der Unterwerfung, welches den ideologischen Zusammenhalt sozial differenzierter und hierarchisch organisierter Gruppierungen durch die gemeinsame Verachtung Anderer erlaubt.[47] Ethnische Gemeinsamkeiten reichen zu dieser immer erneut herzustellenden Trennung und Unterwerfung nicht aus, denn sie dienen zugleich als Feld sozialer Abgrenzung. Die Behauptung rassistischer Unterschiede erlaubt es hingegen den prekär lebenden und arbeitenden Unterschichten hierarchischer Gesellschaften, sich zusammen mit den Eliten als Gemeinschaft zu verstehen und z. B. Klassenspaltungen zu verhindern.

44 Vgl. Immanuel Geiss: *Geschichte des Rassismus*. Frankfurt a. M. 1988; Wulf D. Hund: «Rassismus im Film». In: Alexander Geimer / Carsten Heinze / Rainer Winter (Hrsg.): *Handbuch Filmsoziologie*. Wiesbaden 2018, S. 1189–1204; George I Mosse: *Die Geschichte des Rassismus in Europa*. Frankfurt 1990; Rommelsbacher 2009.

45 Mosse 1990, S. 9.

46 Hund 2018, S. 6.

47 Ebd.

Durch die Ausbreitung der Konzepte zur Herstellung von «Rasse» aus der Anthropologie, Ethnologie und Biologie, war die Wirkmacht des modernen Rassismus nicht automatisch voll entfaltet. Hierzu musste die konstruierte Hierarchie von Menschen-«Rassen» erst popularisiert werden und die Erfindung des «weiß»-seins auch den unteren Schichten der als «weiß» Markierten zugänglich gemacht werden.[48] Die phänotypischen, sichtbaren Merkmale der «Rasse»-Kategorien reichten mitunter nicht aus, um die Spaltung aufrecht zu erhalten, so war Markierung und Stigmatisierung ein zentrales Element der Abgrenzung. Das «Rasse»-Subjekt existiert nicht als solches, sondern wird beständig produziert, beschreibt Achille Mbembe.[49] Da das hierarchische Verhältnis ständig infrage gestellt wird, muss es andauernd produziert und reproduziert werden.

Hierfür bietet sich Film mit seiner Anschaulichkeit an. Der Film stellte die konstruierten Gemeinsamkeiten und Unterschiede als sichtbar her. Die gezeigten phänotypischen Unterschiede wurden, gekoppelt mit Charaktereigenschaften, hierarchisiert. Eingebettet in die Erzählungen wurden diese Erfindungen und Zuschreibungen nicht nur evident, sondern auch plausibel gemacht, affektiv eingebunden und naturalisiert. Film wurde damit zu einem Medium der Produktion und Distribution «Rasse» bezogener Stereotype und trug damit zur massenhaften Ausschüttung rassistischen symbolischen Kapitals bei.[50] Die Zuordnung zu einer «weißen» Gemeinschaft bedeutetet – über die Differenz von Herkunft, Klasse, Sprache und Religion hinweg – die Imagination einer prinzipiellen Überlegenheit. Sie berechtigt dazu, als «primitiv» inszenierte Andere zu verachten und gewährleistet die eigene privilegierte Stellung zu erleben und zu wahren.[51]

In dieser gesellschaftspolitische Situation wurden lichtbasierte Technologien wie Fotografie und Film auf eine Ästhetisierung des «weißen» Körpers und Gesichts ausgelegt, entwickelt und angewandt.[52] Handbücher und Anleitungen zum Fotografieren waren und sind auf helle Haut ausgerichtet. Die fotografisch/filmische Technik postuliert «weiß» als Norm. Richard Dyer rekonstruiert, wie in frü-

48 Vgl. zur Konstruktion von «weiß-sein» und der methodischen Fragen der Critical Whiteness Studies: bell hooks 1992; Morrison 1992; Eva Warth: «Die Inszenierung von Unsichtbarkeit: Zur Konstruktion weißer Identität im Film». In: Annegret Friedrich / Birgit Haehnel / Viktoria Schmidt-Linsenhoff / Christina Threuter (Hrsg.): *Projektionen – Rassismus und Sexismus in der Visuellen Kultur.* Marburg 1997, S. 125–130; Susan Arndt: «*Weißsein. Die verkannte Strukturkategorie Europas und Deutschlands*». In: Eggers/Kilomba/Piesche/Arndt (Hrsg:) 2005, S. 24–29.

49 Vgl. Achille Mbembe: Kritik der schwarzen Vernunft. Frankfurt a. M. 2014, S. 44.

50 Vgl. Anja Weiß: «Racist symbolic capital. A Bourdieuian approach to the analysis of racism». In: Wulf D. Hund / Jeremy Krikler / David Roediger (Hrsg.): *Wages of Whiteness & racist symbolic capital.* Münster 2010, S. 37–65.

51 Vgl. hooks 1997, S. 165–179.

52 Richard Dyer: «The Light of the World». In: *White.* London, New York 1997, S. 177–178.

hen Kinofilmen kostspielige Ausleuchtung und extrem aufwendige Schminke bevorzugt wurden, um helle Haut optimal als «weiß» darstellen zu können und ein Konzept von «Weiß»-Sein damit zugleich auch herzustellen. Durch die Technologie wurde eine vorteilhaftere Stilisierung des als «weiß» markierten Menschen erzeugt.

In die Technik haben sich einerseits rassistische historische «Wissensbestände» eingeschrieben. Andererseits hat die unterschiedliche Stilisierung von Schwarz und Weiß ihren Ursprung in der Lichtmetaphorik der christlichen Ikonografie: wo Körper und Geist, Böse und Gut, göttlich und dämonisch jeweils mit hell und dunkel assoziiert sind. Auch diese Darstellungskonvention ist in die Entwicklung der Technik eingegangen. Die «weiße» Kultur stellt sich mit dem Licht als etwas Transzendentales dar, als das Geistige, das Erhabene oder Göttliche – oft mit einer Licht-Aureole versehen, die an einen Heiligenschein früher christlicher Darstellungen erinnert.

«Weiße» Macht stellt sich in vielen Filmen analog dazu darüber her, dass sie nichts Besonderes zu sein scheint, sondern eher als Leere und Unsichtbarkeit auftaucht, als verkörperte Normalität.[53] Alles andere wird zur Abweichung von der gesetzten Norm und zur möglichen Gefahr. Während «weiß» nicht als «weiß» zu sehen ist, ist «Schwarz» als «Schwarz» gekennzeichnet. *«Weiß»* wird in anderen Differenzkategorien beschrieben (über Alter, Nation, soziale Schicht) oder als Differenz zu «Schwarz».[54] Oft macht erst die Präsenz des «Schwarzen» es möglich, «weiß» mit den angelagerten Bedeutungen wie tugendhaft, vernünftig und heroisch zu sehen. Als «Schwarz» markierte werden als dunkel, bedrohlich und beängstigend gezeigt. Bei gleichzeitigem Auftreten von «Schwarzen» und «weißen» Schauspieler:innen im Bild fällt eine vorteilhaftere Ausleuchtung zugunsten des «weißen» auf, obwohl die Technik eine adäquate Ausleuchtung jeder Hautschattierung erlaubt.

«~~Zigeuner~~figuren» werden im Film ästhetisch und narrativ als «Schwarze» dargestellt.[55]

In Nellys Abenteuer und Hereinspaziert überlagern sich unterschiedliche Strategien der Markierung von Differenz. Sie manifestieren sich in den Filmen zwischen «Roma» und Dominanzgesellschaft einerseits entlang der «colour line»,[56] die Gesichter der Nicht-Roma sind hell und gut ausgeleuchtet, die Wohnungen sind lichtdurchflutet. Viele der «Roma» bleiben hingegen im Schatten, sie

53 Richard Dyer: «WEISS». In: *Frauen und Film* 54/55, 1994, S. 65.

54 Vgl. Ebd., S. 67.

55 Siehe hierzu u. a. Radmila Mladenova: «Über ‹Zigeuner›-Filme und ihre Technologie der Wahrheitskonstruktion». In: Radmila Mladenova / Tobias von Borcke / Pavel Brunssen / Markus End / Anja Reuss (Hrsg.): *Antigypsyism and Film / Antiziganismus und Film*. Heidelberg 2020b, S. 29–47.

56 W. E. B. Du Bois: *The Souls of Black Folk*. New York 1903.

werden nicht individualisiert. Narrativ und ästhetisch stehen kulturelle und soziale Differenz in den Filmen im Vordergrund. In dem als «Inder» kostümierten und dunkel geschminkten Butler der «weißen» Professorenfamilie Fougerol in (Hereinspaziert) überschneiden sich verschiedene Formen des *otherings*. Über die Hautfarbe, hervorgehoben durch *blackfacing*, stellt der Film die Verbindung zur «eigentlichen», indischen Herkunft der «Roma» her. Die dargestellte tiefe Verachtung des «indischen» Butlers für die «Roma» potenziert die soziale und kulturelle Differenz.

Filmischer Antiziganismus

Das Interesse des Films an «~~Zigeuner~~figuren» ist seit 130 Jahren ungebrochen. Es hält von einem der allerersten Filme überhaupt, Campement des Bohémiens,[57] an und ist bis heute ein transnationales Phänomen. «Die herausragende Rolle dieser Bilder in der kollektiven Vorstellungswelt in der Kunst, Fotografie und im Film steht im auffallenden Gegensatz dazu, dass Sinti_ze und Rom_a in Deutschland und Westeuropa eine zahlenmäßig eher unbedeutende Minderheit waren und sind.»[58] Diese Diskrepanz wertet die Unabhängige Kommission Antiziganismus als Indiz dafür, dass die Bilder eine Funktion erfüllen, die mehr mit der Dominanzgesellschaft zu tun haben als mit der Minderheit.[59]

Der überwiegende Anteil des großen Korpus von Spielfilmen, Dokumentationen und ethnografischen Filmen wurde nicht von Roma* produziert. Beim Gros der Filme ist das asymmetrische Verhältnis der Repräsentationsmacht überwältigend. In der Regel sind alle Bereiche von Nicht-Roma* besetzt, alle Entscheidungen vom Drehbuch bis zur Location werden von Nicht-Roma* getroffen. Die Hauptrollen werden meist durch «weiße» Stars besetzt, Roma* werden oft zu Kompars:innen.[60]

57 Campement des Bohémiens, Regie: Georges Méliès, F 1896.

58 UKA 2021, S. 102.

59 Für Antiziganismus bedarf es keiner Roma*. Antiziganismus erfüllt unterschiedliche Funktionen, eine wichtige davon ist die Kanalisierung nationaler europäischer Entwicklungen (vgl. hierzu Hadziavdic / Hoffmann 2017).

60 Ein besonderes Beispiel in der Filmgeschichte hierfür bietet der Film Tiefland von Leni Riefenstahl (gedreht 1940–44, veröffentlich 1954 in der BRD). Riefenstahl war Produzentin, Regisseurin und Hauptdarstellerin des Films, der mit über sechs Millionen Reichsmark durch die Nationalsozialistische Filmpolitik gefördert wurde. Riefenstahl rekrutierte für den Film Sinti*und Roma* als Kompars:innen aus dem NS-Zwangslager Maxglan bei Salzburg und dem Zwangslager Berlin-Marzahn. Sie wurden unter miserablen Umständen gefangen gehalten und nie bezahlt. Das Versprechen sich für eine Freilassung einzusetzen hielt sie nicht, mindestens 69 von 132 Zwangsarbeitern wurden später in Auschwitz ermordet. In der Uraufführungsfassung 1954 sind nahezu sämtliche Szenen, in denen die Zwangsrekrutierten auftauchen, getilgt worden.

Die Häufung filmischer Repräsentationen hat zu Darstellungskonventionen und ästhetischen Stereotypen im Film geführt. Im Spielfilm, genauso wie im Dokumentarfilm, zeigen sich eine Reihe ähnlicher Motive, Figuren, Erzählungen und Settings, die der Film von vorgängigen Medialisierungen übernommen und nach eigenen Interessen umgeformt hat.. Die wiederkehrenden Elemente sind nomadischer Lebensstil, das Leben in und mit der Natur, das Leben in Großfamilien ohne feste soziale Ordnung, leidenschaftliche Musik und Musikalität, unbezähmbare Liebe und Sexualität, Kriminalität, archaische Traditionen und Lebensbedingungen sowie Bilder der Armut.[61]

In den frühen Filmen (1890–1920) gruppieren sich diese wiederkehrenden Elemente um die zentrale Trope «~~Zigeuner~~lager».[62] Das «~~Zigeuner~~lager» ist der Ort an dem die gängigen Stereotypen wie Leidenschaft, Musik und Tanz, Magie, Betrug und Disziplinlosigkeit zur Aufführung gebracht werden. Von hier aus bricht die filmische Narration auf oder kehrt zurück. Der wiederkehrende Wechsel zwischen Lager mit visuellen Attraktionen wie dem großen Lagerfeuer, der Tanzdarbietung und dem Aufbruch, kommt filmspezifischen Interessen entgegen. Die «~~Zigeuner»~~figuren werden über das Unterwegs-Sein, über das Leben unter freiem Himmel, in der Natur oder auf der Straße charakterisiert. Die Trope «~~Zigeuner~~lager» befördert die Erzählung in Binäroppositionen. Der als einheitlich und statisch gedachten «eigenen» Kultur wird die «fremde» Kultur unvereinbar gegenübergestellt.

Mit einer wachsenden Bürgerrechtsbewegung und vermehrten Studien zu der prekären Situation vieler Roma* in Europa, hat die exzessive Exotik und das erotische Interesse seit den 1990er-Jahren einem anderen Schauwert Platz gemacht. Den nun häufig ausgestellten harten Realismus von Armut und Verelendung, von Diskriminierung und Rassismus, beschreibt Dina Iordonova als eine neue Variante des «Gypsy-Genre».[63] Vermeintlich authentische Drehorte, die Anlehnung an reale Ereignisse, die Arbeit mit Laienschauspieler:innen sowie die Beobach-

Vgl. hierzu Nina Gladitz: *Leni Riefenstahl. Karriere einer Täterin*. Zürich 2020 und Uerlings/ Patrut 2008.

61 Vgl. Dina Iordanova: «Images of Romanies in Cinema. A Rough Sketch». In: *Framework: The Journal of Cinema and Media* 44/2, 2003, S. 1–8; Dina Iordanova: «Mimicry and Plagiarism. Reconciling Actual and Metaphoric Gypsies». In: *Third Text* 22/3, 2008; Habiba Hadziavdic / Hilde Hoffmann: «Moving images of exclusion: Persisting tropes in the filmic representation of European Roma». In: *Identities. Global Studies in Culture and Power* 6, 2018, S. 701–719; Habiba Hadziavdic / Hilde Hoffmann: «Filmischer Antiziganismus: zur Trope der Ortlosigkeit». In: Radmila Mladenova / Tobias von Borcke / Pavel Brunssen / Markus End / Anja Reuss (Hrsg.): *Antigypsyism and Film /Antiziganismus und Film*. Heidelberg 2020, S. 47–65.

62 Vgl. Hadziavdic / Hoffmann 2018; und Hadziavdic / Hoffmann 2020.

63 Dina Iordanova: «Mimicry and Plagiarism. Reconciling Actual and Metaphoric Gypsies». In: *Third Text* 22/3, 2008, S. 307.

tung alltäglicher Verrichtungen wie Feuerholz schlagen oder das Zerlegen eines Autowracks, werden im Dokumentarfilm genauso wie im Spielfilm als Marker für Realität eingesetzt.

Die zentrale Trope der frühen Filme, das «~~Zigeuner~~lager» hat auch in aktuellen Filmen eine wichtige Funktion zur Konstruktion von Differenz und (Wieder-) Herstellung von Distanz. Die geografische Distanz zeigt sich in vielen Filmen in der Weite der Natur rings um die «Roma»-Siedlungen ohne Handyempfang, den Bushaltestellen im Nichts, den endlosen Wegen zu den Orten der Mehrheitsgesellschaft. Die imaginierte zeitliche Distanz manifestiert sich in den ethnografischen Bildern vorindustrieller Arbeits- und Lebensbedingungen. Das filmisch dargestellte geografische und zeitliche Abgehängt-Sein wird zur visuellen Performanz von Alterität.[64] «Roma» werden im Film nach wie vor als Gegenteil der Dominanzgesellschaft dargestellt. Die Differenz wird über die erzählten Dichotomien als unüberbrückbar dargestellt: über Kultur versus Natur, Rationalität versus Leidenschaft, über Fortschritt versus Rückständigkeit, Aufgeklärtheit versus Aberglauben und nicht zuletzt über *«weiß»* versus «Schwarz.»

In vielen der Filme bleiben Roma* in der Diegese völlig unter sich. Es wird von außen auf die konstruierte Gegenwelt geschaut, wie auf ein autonomes Universum. Die *«weiße»* Kultur der Dominanzgesellschaft wird implizit immer als Opposition mitgedacht. Mladenova beschreibt das als die «spiegelverkehrte Gegenüberstellung zwischen der «~~Zigeuner~~maske» und der «weißen Maske,» die den Effekt des radikalen *otherings* produziert».[65] Hiervon unterscheidet Mladenova Filme, die das Zusammentreffen von der Dominanzgesellschaft und den «Roma» inszenieren, wie bei Nellys Abenteuer oder Hereinspaziert. Diese explizite Gegenüberstellung generiert Konflikte und Witz. Sie macht die Fremdheit der «Roma» zum «Spektakel».[66] Bei all diesen Filmen steht die implizite oder explizite Opposition gegenüber einer *«weißen»* Dominanzbevölkerung im Mittelpunkt. Teil unseres antiziganistischen Gedächtnisses sind auch die vielen Filme in denen «~~Zigeuner~~figuren» in Nebenrollen zu sehen sind, einer schnellen Milieueinführung dienen oder über Tanz, Erotik und Armut punktuell für Schauwert sorgen, oder als buntes Tableau auftauchen.

Diese oft so problematischen, antiziganistischen Darstellungen und Erzählungen des Films werden erst seit kurzer Zeit von Wissenschaftler:innen und Aktivist:innen als Untersuchungsbereich adressiert. Die filmwissenschaftliche For-

64 Diese Filme sind auf den internationalen Festivals erfolgreich. Für die Filmemacher:innen bedeutet das Preise und Prestige, für die Dargestellten nicht. Die «~~Zigeuner~~figuren» auf der Leinwand werden gefeiert, während Roma* zu diesen Festivals oft gar nicht erst reisen dürfen, vgl. hierzu Iordonova 2008, S. 310.

65 Mladenova 2020b, S. 35.

66 Stuart Hall: «Das Spektakel des ‹Anderen›». In: Andreas Ziemann (Hrsg.): *Grundlagentexte der Medienkultur*. Wiesbaden 1997.

schung steht, verglichen mit der Literaturwissenschaft, noch am Anfang.[67] Für den englischsprachigen Bereich sind unter anderem Dina Iordanovas *Images of Romanies in Cinema: A Rough Sketch*[68] später ihre *Metaphoric Gypsies*[69] zu nennen. Auch Anikó Imres *Screen Gypsies*[70] oder Gay Y Blascos *Picturing Gypsies*[71] und Dobrevas *celluloid Gypsies*[72] arbeiten sich an der so wirkmächtigen imaginären Figur des «~~Zigeuners~~» im Film ab. Die aktuelle deutschsprachige Forschung interessiert sich für die Kontinuitäten der filmischen Stigmatisierung und deren Funktionen für die Dominanzgesellschaft.[73] Mit der Analyse zentraler Tropen, durch die «imaginäre «~~Zigeuner~~»-Figuren im Film (re-)produziert werden, wird die Forderung nach anderen Bildern formuliert.[74] Die Zusammenhänge unterschiedlicher Stigmatisierungen und visueller Rassismen können produktiv ins Verhältnis gesetzt werden, so z. B. in den Arbeiten zum Verhältnis filmischer Repräsentationen von Afroamerikaner:innen und Roma.[75] Postkoloniale Positionen haben Radmila Mladenova zur Entwicklung der Analysekategorie der «Maske» inspiriert. Diese ersetzt die verschiedenen Ausformulierungen der «imaginären Figur» und wird zum Ausgangspunkt einer eigenen Methodik zur «Analyse und Bewertung von «Zigeuner» Filmen.[76] Als Zeichen des Aufbruchs zur Beschäftigung mit Antiziganismus in allen gesellschaftlichen Bereichen ist der *Bericht der Unabhängigen Kommission Antiziganismus* zu verstehen.[77]

67 Herbert Uerlings: «Zigeuner/Roma im Film». In: *Medienwissenschaft: Berichte und Papiere* 116, 2011, S. 3. DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/12746 (01.05.2022).

68 Iordanova 2003.

69 Iordanova 2008.

70 Anikó Imre: «Screen Gypsies». In: *Framework: The Journal of Cinema and Media* 44/2, 2003, S. 15–33.

71 Paloma Gay Y Blasco: «Picturing ‹Gypsies›. Interdisciplinary Approaches to Roma Representation». In: *Third Text* 22/3, 2008, S. 297–303.

72 Nikolina Dobrev: «Constructing the ‹Celluloid Gypsy›: Tony Gatlif and Emir Kusturica's ‹Gypsy films› in the context of New Europe». In: *Romani Studies* 17/2, 2007, S. 141–153.

73 Hadziavdic / Hoffmann 2018.

74 Hadziavdic / Hoffmann 2020.

75 Sunnie Rucker-Chang: «‹Double Coding› in Roma and African American Filmic Representation: A Diachronic Comparison». In: Radmila Mladenova / Tobias von Borcke / Pavel Brunssen / Markus End / Anja Reuss (Hrsg.): *Antigypsyism and Film / Antiziganismus und Film*. Heidelberg 2020.

76 Ebd., S. 38.

77 UKA 2021. Die Unabhängige Kommission Antiziganismus, wurde von der Bundesregierung einberufen und hat sich im März 2019 konstituiert. Ziel der Kommissionsarbeit war eine Bestandsaufnahme, die historische Entwicklungen berücksichtigte. Der Bericht: *Perspektivwechsel. Nachholende Gerechtigkeit. Partizipation* wurde im Juni 2021 veröffentlicht. Die Bundesregierung, in deren Auftrag die UKA ihre Empfehlungen ausgearbeitet hat, steht nunmehr in der Verantwortung, die Bekämpfung und Überwindung von Antiziganismus umzusetzen.

Einüben des antiziganistischen Blicks

Filme wie Nellys Abenteuer und Hereinspaziert fungieren als Einführung in das antiziganistische kulturelle Gedächtnis Europas. Viele Kinder und Jugendliche, die die Filme mit ihren Familien gesehen haben, werden den Begriff «Roma» vorab nicht einordnen können. Erst durch die Filme werden Zuschreibungen und Stigmatisierungen bekannt und lesbar gemacht. Rassismus, in diesem Fall Antiziganismus, wird durch das Zirkulieren und Verknüpfen von unterschiedlichen Wissensbeständen und Affekten eingeübt. Sie (re-)produzieren eine unüberwindliche Differenz zwischen den «Roma», die als unzivilisiert, vormodern und gefährlich dargestellt werden. Erst vor diesen Bildern des «Anderen» erhalten die Selbstbilder der Dominanzgesellschaft in den Filmen ihre Kontur als modern, zivilisiert und nicht zuletzt als empfindsam.

Fremdheitserfahrungen sind universell. Wie auf die Begegnung mit dem als «Fremd» gesetzten reagiert und womit diese Erfahrung kulturell verknüpft wird, differiert je nach Fremdsystem.[78] Im Antiziganismus verbindet sich die Hierarchisierung des «Anderen» mit der inszenierten Bedrohung für das Eigene. Das ist an den beiden Filmen gut nachvollziehbar: hier leben «Roma» auf Kosten anderer und besetzen ihre Häuser (Hereinspaziert), sie betteln, stehlen und entführen ihre Kinder (Nellys Abenteuer).

Diese Bedrohung und Gegenüberstellung ist in Nellys Abenteuer eine Reise. Der Film beginnt mit dem Blick auf die moderne Welt der Familie Klabund in Deutschland und wird mit der Ankunft in Rumänien mit der Welt der «Roma» konfrontiert. In Hereinspaziert findet diese Gegenüberstellung auf engstem Raum statt: Die «Roma» campieren im Garten der wohlhabenden französischen Familie, mit der ‹wir› gemeinsam durch ihr Wohnzimmerfenster auf das ‹Spektakel› in ihrem Garten blicken. Die Differenz zwischen den Familien der Dominanzgesellschaft auf die wir fokalisiert werden, also aus deren Perspektive wir blicken, und «den Roma» wird in beiden Filmen essenzialisiert, d.h. im Wesen der «Roma» verortet. Diese Unvereinbarkeit der gezeigten «zwei Welten» wird zu keinem Zeitpunkt tatsächlich gebrochen.[79]

78 Vgl. Léopold-Joseph Bonny Duala-M'bedy: «Xenologie. Sinn und Zweck einer Lehre vom Fremden». In: Helga Egner (Hrsg.): *Das Eigene und das Fremde. Angst und Faszination*. Hamburg 1996, S. 28–49.

79 Vgl. hierzu die Analysen von Pavel Brunssen: «Gutachten zum Kinder-und Jugendfilm Nellys Abenteuer. Im Auftrag des Zentralrats der Sinti und Roma, 2017. zentralrat.sintiundroma.de: https://is.gd/DIqWHc (20.12.2022) und «When Good Intentions Go Bad: The Stereotypical Portrayal of Roma Characters in the German Children and Youth Film Nellys Abenteuer». In: Radmila Mladenova / Tobias von Borcke / Pavel Brunssen / Markus End / Anja Reuss (Hrsg.): *Antigypsyism and Film /Antiziganismus und Film*. Heidelberg 2020, S. 111–124 zu Nellys Abenteuer und von William Bila: «Antigypsyism in French Cinema: Why we need Gadžology, and

So sind die Filme Initiation in ein komplexes Symbolsystem. Die Verschaltung mit anderen, die Filme umgebenden medialen Wissensbeständen, stützen das Gesehene, machen es wiedererkennbar und daher «realistisch.» Themen, Zuschreibungen und Bilder wie «organisiertes Betteln» und «arrangierte Kinderehen» in NELLYS ABENTEUER und die Vorliebe für das «Leben im Freien» und «Igelbraten» in HEREINSPAZIERT werden als mit «Roma» verbunden wiedererkannt. Die Übernahme tradierter antiziganistischer Darstellungsweisen, die wir erinnern und zuordnen können, verschafft auch den anderen Aspekten der filmischen Narration hierbei Plausibilität.[80]

Der tiefe Antiziganismus beider Filme ist ein Verweis auf das gesellschaftlich internalisierte rassistische Wissen der Dominanzgesellschaft. Dieser Antiziganismus wird nicht als solcher wahrgenommen. Das Filmteam von NELLYS ABENTEUER ist überzeugt, einen «antirassistischen Film» produziert zu haben.[81]

Die Sensibilisierung für und die Revision von stigmatisierenden Wissensbeständen und Motiven, die entscheidend für den anhaltenden Antiziganismus und den realen wie symbolischen Ausschluss sind, ist eine systemische Aufgabe. Bilder und Töne müssen nach ihren Beziehungen zu historischen Vorbildern und den umgebenden Tönen und Bildern befragt werden. In der Filmproduktion genauso wie im Journalismus müssen Routinen in der Berichterstattung, der Wort- und der Bildwahl infrage gestellt werden. Eine andere Filmförderung ist zwingend, damit Filme ihr großes Potenzial Probleme freizulegen und denkbar zu machen entfalten können. Medienwissenschaftliche Forschung muss sich durch einen Perspektivwechsel der eigenen Position zuwenden, hin zu denen, die von Rassismus profitieren und zu Konstrukten die diesen rechtfertigen oder begünstigen.

Das Funktionsgedächtnis, mit dem eine Gesellschaft täglich umgeht, muss sich grundlegend aktualisieren und das archivierte Speichergedächtnis muss kritisch eingeordnet werden.[82] Und um den Status quo zu ändern, rassistische und diskriminierende Mechanismen zu reflektieren, ist Vielstimmigkeit in der Forschung sowie in der Medienproduktion eine Grundbedingung.

What Led to À bras *ouverts*?». In: Mladenova/Borcke/Brunssen/End/Reuss (Hrsg.) 2020, S. 157–171 zu HEREINSPAZIERT. Einen Überblick über die vom Zentralrat der Deutschen Sinti und Roma in Auftrag gegebene Gutachten zum Film NELLYS ABENTEUER, Antwortschreiben von Vertreter:innen des Filmteams von NELLYS ABENTEUER, Stellungnahmen und Gegengutachten siehe auch Brunssen 2020, S. 112.

80 Vgl. Brunssen 2017, S. 3.

81 Vgl. hierzu Brunssen 2020, S. 118

82 Das kulturelle Gedächtnis spaltet sich auf in ein Speicher- und ein Funktionsgedächtnis. Beide sind bestimmt von Praktiken des Erinnerns und Vergessens. Das Funktionsgedächtnis umfasst die gegenwärtig genutzten Erinnerungen. Zu den Institutionen des Speichergedächtnisses zählen Bibliotheken, Museen, Denkmäler, Archive (Vgl. hierzu Aleida Assmann: «2009. Archive im Wandel der Mediengeschichte». In: Knut Ebeling / Stephan Günzel (Hrsg.): *Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten*. Berlin 2009, S. 165–175.

Literatur

Anderson, Benedict: *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London 1983

Arndt, Susan: «Weißsein. Die verkannte Strukturkategorie Europas und Deutschlands». In: Maisha Eggers / Grada Kilomba / Peggy Piesche / Susan Arndt (Hrsg:): Mythen, Masken und Subjekte, Münster 2017, S. 24–29

Assmann, Aleida: «Archive im Wandel der Mediengeschichte». In: Knut Ebeling / Stephan Günzel (Hrsg.): *Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten*, Berlin 2009, S.165–175

Awosusi, Anita: (Hrsg.): *Stichwort: Zigeuner – Zur Stigmatisierung von Sinti und Roma in Lexika und Enzyklopädien*, Heidelberg 1998

Awosusi, Anita (Hrsg.): *Zigeunerbilder in der Kinder- und Jugendliteratur*, Heidelberg 2000

Bericht der Unabhängigen Kommission Antiziganismus. : «Perspektivwechsel. Nachholende Gerechtigkeit. Partizipation». In: Deutscher Bundestag (Hrsg.) Drucksache 19/30310, 2021

Bila, William: «Antigypsyism in French Cinema: Why we need Gadžology, and What Led to À *bras ouverts*?». In: Radmila Mladenova / Tobias von Borcke / Pavel Brunssen / Markus End / Anja Reuss (Hrsg.): *Antigypsyism and Film / Antiziganismus und Film*, Heidelberg 2020, S. 157–171

Bogdal, Klaus-Michael: «Europa erfindet die Zigeuner. Eine Geschichte von Faszination und Ver-achtung». In: *Europe Invents the Gypsies. The Dark Side of Modernity, Eurozine*, 24.2.2012, eurozine.com: https://is.gd/SDqGgo (26.6.2020)

Brunssen, Pavel: «When Good Intentions Go Bad: The Stereotypical Portrayal of Roma Characters in the German Children and Youth Film Nellys Abenteuer». In: Radmila Mladenova / Tobias von Borcke / Pavel Brunssen / Markus End / Anja Reuss (Hrsg.): *Antigypsyism and Film /Antiziganismus und Film*, Heidelberg 2020, S. 111–124

Pavel Brunssen: «Gutachten zum Kinder- und Jugendfilm Nellys Abenteuer. Im Auftrag des Zentralrats der Sinti und Roma, 2017. zentralrat.sintiundroma.de: https://is.gd/DIqWHc (20.12.2022).

Busch, Ines: «‹Das Spektakel vom «Zigeuner›». Visuelle Repräsentation und Antiziganismus». In: Markus End / Kathrin Herold / Yvonne Robel (Hrsg.): *Antiziganistische Zustände. Zur Kritik eines allgegenwärtigen Ressentiments*, Münster 2009, S. 158–176

Busch, Ines: «Representing Roma: National Geographics fotografische Rückkopplungsschleife». In: Lith Bahlmann / Matthias Reichelt (Hrsg.): *Reconsidering Roma. Aspects of Roma and Sinti life in contemporary Art*, Göttingen 2011, S. 73–81

Dobreva, Nikolina: «Constructing the ‹Celluloid Gypsy›: Tony Gatlif and Emir Kusturica's ‹Gypsy films› in the context of New Europe». In: Romani Studies 17/2, 2007, S. 141–153

Du Bois, W. E. B.: *The Souls of Black Folk*. New York 1903

Duala M'bedy, Léopold-Joseph Bonny: «Xenologie. Sinn und Zweck einer Lehre vom Fremden». In: Helga Egner (Hrsg.): *Das Eigene und das Fremde. Angst und Faszination*, Hamaburg 1996, S. 28–49

Dyer, Richard: «WEISS». In: *Frauen und Film* 54/55, 1994, S. 65–69

Dyer, Richard: «The Light of the World». In: *White*, London, New York 1997, S. 177–193

Edwards, Elizabeth :«Andere ordnen. Fotografie, Anthropologien und Taxonomien». In: Herta Wolf (Hrsg.): *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, (Orig.: 1997), Frankfurt a. M.: 2003, S. 335–355

End, Markus: «History of Antigypsyism in Europe: The Social Causes». In: Hristo Kyuchukov (Hrsg.): *New Faces of Antigypsyism in Modern Europe*, Prague 2012, S. 7–15

End, Markus: «Antiziganismus. Zur Verteidigung eines wissenschaftlichen Begriffs in kritischer Absicht». In: Alexandra Bartels / Tobias von Borcke / Markus End / Anna Friedrich (Hrsg.): *Antiziganistische Zustände 2. Kritische Positionen gegen gewaltvolle Verhältnisse*, Münster 2013, S. 39–72

End, Markus. 2014: «Antiziganismus in der deutschen Öffentlichkeit. Strategien und Mechanismen medialer Kommunikation. Studie für das Dokumentations- und Kulturzentrum Deutscher Sinti und Roma», Heidelberg 2014, dokuzentrum.sintiundroma.de: https://is.gd/LabkJT (26.06.2020)

Engbring-Romang, Udo: «Ein unbekanntes Volk? Daten, Fakten und Zahlen». In: bpb.de: https://is.gd/CvDYKc, 2014 (20.4.22)

Eulberg, Rafaela: «Doing Gender Doing Gypsy». In: Markus End / Kathrin Herold / Yvonne Robel (Hrsg.): *Antiziganistische Zustände. Zur Kritik eines allgegenwärtigen Ressentiments*, Münster 2009, S. 41–66

Frizot, Michel: «1839–1840. Fotografische Entdeckungen». In: Michel Frizot (Hrsg.): *Neue Geschichte der Fotografie*, (Orig.: Paris 1994), Köln 1998, S. 23–31

Gay Y Blasco, Paloma: «Picturing ‹Gypsies›. Interdisciplinary Approaches to Roma Representation». In: *Third Text* 22/3, 2008, S. 297–303

Geiss, Immanuel: *Geschichte des Rassismus*, Frankfurt a. M. 1988

Gladitz, Nina: *Leni Riefenstahl. Karriere einer Täterin*, Zürich 2020

Grellmann, Heinrich Moritz Gottlieb: *Die Zigeuner. Ein Historischer Versuch Über die Lebensart und Verfassung, Sitten und Schicksale dieses Volkes, Nebst Ihrem Ursprunge.* Dessau, Leipzig 1783

Gress, Daniela.: «Sinti und Roma in der Bundesrepublik Deutschland». In: romarchive.eu: https://is.gd/9XpJKi 2014 (10.04.22)

Hadziavdic, Habiba / Hilde Hoffmann: «Filmischer Antiziganismus: zur Trope der Ortlosigkeit». In: Radmila Mladenova / Tobias von Borcke / Pavel Brunssen / Markus End / Anja Reuss (Hrsg.): *Antigypsyism and Film /Antiziganismus und Film*, Heidelberg 2020, S. 47–65

Hadziavdic, Habiba / Hoffmann, Hilde: «Moving images of exclusion: Persisting tropes in the filmic representation of European Roma». In: *Identities. Global Studies in Culture and Power* 6, 2018, S. 701–719

Hadziavdic, Habiba / Hoffmann, Hilde: «Violent Fantasies. The persisting Stereotypes of European Roma». In: *Global Humanities – Studies in Histories, Cultures, and Societies* 4, 2017, S. 139–167

Hall, Stuart: «Das Spektakel des ‹Anderen›». In: Andreas Ziemann (Hrsg.): *Grundlagentexte der Medienkultur*, Wiesbaden 1997

Holocaust Remembrance Alliance: holocaustremembrance.com: https://is.gd/n6rPmG (1.5.2022)

Holzer, Anton: «‹Zigeuner› sehen. Fotografische Expeditionen am Rande Europas». In: *Zigeuner und Nation. Repräsentation-Inklusion-Exklusion*. In: Herbert Uerlings / Iulia.-Karin Patrut (Hrsg.): Frankfurt a. M. 2008, S. 401–420

Hancock, Ian: *The Pariah Syndrome: An Account of Gypsy Slavery and Persecution*. Ann Arbor 1987

Hancock, Ian: «Responses to the Porrajmos: The Romani Holocaust». In: Alan S. Rosenbaum (Hrsg.): *Is the Holocaust Unique? Perspectives on Comparative Genocide*, Boulder 2001, S. 39–64

Hasdeu, Iulia: «Imagining the Gypsy Woman». In: *Third Text* 22/3, 2008, S. 347–357. https://doi.org/10.1080/09528820802205125

hooks, bell: «Representing Whiteness in the Black Imagination. Displacing Whiteness». In: Ruth Frankenberg (Hrsg.): *Essays in Social and Cultural Criticism*, London 1997, S. 165–179

Hund, Wulf D.: «Rassismus im Film». In: Alexander Geimer / Carsten Heinze /

Rainer Winter (Hrsg.): *Handbuch Filmsoziologie*. Wiesbaden 2018, S. 1189–1204

Imre, Anikó: «Screen Gypsies». In: *Framework: The Journal of Cinema and Media* 44/2, 2003 S. 15–33

Iordanova, Dina: «Images of Romanies in Cinema. A Rough Sketch». In: *Framework: The Journal of Cinema and Media* 44/2, 2003, S. 1–8

Iordanova, Dina: «Mimicry and Plagiarism. Reconciling Actual and Metaphoric Gypsies». In: *Third Text* 22/3, 2008, S. 305–310

Jovanovic, Zeljko: «On International Roma Day, a Call for Courage and Clarity», www.opensocietyfoundations.org/voices/international-roma-day-call-courage-and-clarity (7.4.2016)

Krausnick, Michail: «Images of Sinti and Roma in German Children's and Teenage Literature». In: Susan Tebutt (Hrsg.): *Sinti and Roma : Gypsies in German-Speaking Society and Literature*, New York, 1998, S. 107–128

Lobenstein-Reichmann, Anja: «Zur Stigmatisierun der ‹Zigeuner› in Werken kollektiven Wissens am Beispiel des Grimmschen Wörterbuchs». In: Herbert Uerlings / Iulia.-Karin Patrut (Hrsg.): ‹Zigeuner› *und Nation. Repräsentation-Inklusion-Exklusion*, Frankfurt 2008, S. 589–629

Maciejewski, Franz: «Elemente des Antiziganismus». In: Jaqueline Giere (Hrsg.): *Die gesellschaftliche Konstruktion des Zigeuners: Zur Genese eines Vorurteils*, Frankfurt 1996, S. 9–28

Maurer, Petra: «Das Außergewöhnliche begleitet die Ordnungen wie ein Schatten». Zur Konstruktion des «Zigeuners» in der Kinder und Jugendliteratur». In: Markus End / Kathrin Herold / Yvonne Robel (Hrsg.): *Antiziganistische Zustände. Zur Kritik eines allgegenwärtigen Ressentiments*, Münster 2009, S. 177–202

May, Yomb: «Wilde». In: Rolf Wilhelm Brednich (Hrsg.): *Enzyklopädie des Märchens*, Göttingen 2014, S. 792–796

Mbembe, Achille: *Kritik der schwarzen Vernunft*, Frankfurt a. M. 2014

Milton, Sybil: «Persecuting the Survivors: the continuity of ‹Anti-Gypsyism› in Postwar Germany and Austria». In: Susan Tebbutt (Hrsg.): *Sinti and Roma. Gypsies in German Speaking Society and Literature*, New York, Oxford 1998, S. 35–48

Mladenova, Radmila: «Introduction: On the Normalcy of Antigypsyism in Film». In: Radmila Mladenova / Tobias von Borcke / Pavel Brunssen / Markus End / Anja Reuss (Hrsg.): *Antigypsyism and Film / Antiziganismus und Film*, Heidelberg 2020a, S. 1–13

Mladenova, Radmila: «Über ‹Zigeuner›-Filme und ihre Technologie der Wahrheitskonstruktion». In: Radmila Mladenova / Tobias von Borcke / Pavel Brunssen / Markus End / Anja Reuss (Hrsg.): *Antigypsyism and Film / Antiziganismus und Film*, Heidelberg 2020b, S. 29–47

Morrison, Toni: *Playing In The Dark. Whiteness and the Literary Imagination*, Harvard 1992

Mosse, George I.: *Die Geschichte des Rassismus in Europa*, Frankfurt 1990

Patrut, Iulia-Karin: *Phantasma Nation. ‹Zigeuner› und Juden als Grenzfiguren des ‹Deutschen› (1770–1920)*, Würzburg 2014

Randjelovic, Isidora: «Zigeuner_in». In: Susan Arndt / Nadja Ofuatey-Alazard (Hrsg.): *Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk,* Münster 2012, S. 671–676

Reuter, Frank: *Der Bann des Fremden: Die Fotografische Konstruktion des «Zigeuners»*, Göttingen 2014

Rommelsbacher, Birgit: «Was ist eigentlich Rassismus?». In: Claus Melter / Paul Mecheril (Hrsg.): *Rassismuskritik Band 1: Rassismustheorie und –forschung*, Schwalbach 2009, S. 25–38

Rucker-Chang, Sunnie: «‹Double Coding› in Roma and African American Filmic

Representation: A Diachronic Comparison». In: Radmila Mladenova / Tobias von Borcke / Pavel Brunssen / Markus End / Anja Reuss (Hrsg.): *Antigypsyism and Film / Antiziganismus und Film*, Heidelberg 2020

Said, Edward: *Orientalismus*, Berlin 1981

Schneeweis, Adina / Katherine Foss. A.: «‹Gypsies, Tramps & Thieves›. Examining Representations of Roma Culture in 70 Years of American Television». In: *Journalism & Mass Communication Quarterly* 94/4, 2017, S. 1146–1171

Tremlett, Annabel: «Demotic or Demonic? Race, Class and Gender in ‹Gypsy› Reality TV». In: *The Sociological Review* 62/2, 2014, S. 316–334 DOI: https://doi.org/10.1111/1467-954X.12134

Uerlings, Herbert / Patrut, Iulia Karin (Hrsg.): «‹Zigeuner›, Europa und Nation. Einleitung». In: ‹Zigeuner› *und Nation. Repräsentation-Inklusion-Exklusion*, Frankurt a. M. 2008, S. 9–63

Uerlings, Herbert / Iulia Karin Patrut: «Inkludierende Exklusion Zigeuner und Nation in Riefenstahls *Tiefland* und Jelineks *Stecken, Stab und* Stangl». In: ‹Zigeuner› *und Nation. Repräsentation-Inklusion-Exklusion*, Frankurt a. M. 2008, S. 67–134

Uerlings, Herbert: «Zigeuner/Roma im Film». In: *Medienwissenschaft*: Berichte und Papiere 116, 2011 DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/12746 (1.5.2022)

Weiß, Anja: «Racist symbolic capital. A Bourdieuian approach to the analysis of racism». In: Wulf D. Hund / Jeremy Krikler / David Roediger (Hrsg.): *Wages of Whiteness & racist symbolic capital*, Münster 2010, S. 37–65

Warth, Eva: «Die Inszenierung von Unsichtbarkeit: Zur Konstruktion weißer Identität im Film». In: Annegret Friedrich / Birgit Haehnel / Viktoria Schmidt-Linsenhoff / Christina Threuter (Hrsg.): *Projektionen – Rassismus und Sexismus in der Visuellen Kultur*, Marburg 1997, S. 125–130

Radmila Mladenova

Bronisława Wajs im Schwarz-Weiß-Film Papusza[1] (PL 2013)

Eine Fallstudie zur Lichtregie

We know a thing by its opposite.[2]

Einleitung

Antiziganismus hat eine jahrhundertelange Geschichte in der europäischen Literatur und Kunst. Antiziganismus,[3] d. h. die Wahrnehmung, dass als ‹Zigeuner›[4] etikettierte Menschengruppen von Natur aus radikal und unwiderruflich

1 Regie: Joanna Kos-Krauze / Krzysztof Krauze, PL 2013.

2 Blaine Brown: *Cinematography: Theory and Practice*. Oxford 2012, S. 40.

3 Für eine Arbeitsdefinition des Begriffs, siehe das Referenzpapier erstellt durch die Allianz gegen Antiziganismus: «Grundlagenpapier Antiziganismus»; für eine ausführliche Diskussion des Begriffs, siehe Markus End: «Antiziganismus. Zur Verteidigung eines wissenschaftlichen Begriffes in kritischer Absicht». In: *Antiziganismus. Soziale und historische Dimensionen von «Zigeuner»-Stereotypen*. Heidelberg 2015, S. 54–72.

4 Als ich meine Perspektive auf ‹Zigeuner›-Figuren im Film entwickelte, benutzte ich den etwas holperigen Begriff «die imaginäre Figur des Zigeuners» (Radmila Mladenova: «The Imagined Gypsy: The Palindrome of the ‹Human Being›». In: Jan Selling / Markus End / Hristo Kyuchukov / Pia Lascar / Bill Templer (Hrsg.): *Antiziganism, What's in a Word?* Newcastle upon Tyne 2015, S. 13–24; Radmila Mladenova: «The figure of the imaginary gypsy in film: I Even Met

anders sind, gilt in ganz Europa als Normalität und ist eine von vielen geteilte Überzeugung, die auch durch die Künste Verbreitung findet. In der europäischen Literatur, der bildenden Kunst, im Film und in den audiovisuellen Medien werden ‹Zigeuner›-Figuren üblicherweise als ‹nicht-weiß› oder ‹schwarz› dargestellt und entsprechend, im Kontrast zu ‹weißen› ethno-nationalen Mehrheiten in Europa, wahrgenommen. Durch diese Farbkodierung wird die imaginierte ‹Zigeuner›-Figur als Verkörperung der Dunkelheit konstruiert, als visuelle Metapher für den Mangel an Licht. Sie wird mit der Nacht, der zyklischen Zeit der Natur, der vormodernen Vergangenheit, mit Wald, Heidentum oder Pseudochristentum, Armut und Kriminalität in Verbindung gebracht, immer reduziert zum sozialen und ethno-‹rassischen› Außenseiter des modernen ‹weißen› europäischen ‹Volks›-Körpers.

Das Medium Film hat eine entscheidende Rolle bei der Formierung und Verankerung dieses Schwarz-Weiß-Wahrnehmungsmusters in europäischen Nationalkulturen gespielt. Es hat maßgeblich dazu beigetragen, ein kollektives Bild einer Wirklichkeit zu vermitteln, die von Antiziganismus geprägt ist und so die Minderheit der Rom:nja durch ästhetische Segregation[5] zu dauernder sozialer Ausgrenzung und Armut verurteilt.[6] Wie Klaus-Michael Bogdal in seinem Aufsatz *Vor-Bilder. Zum Nicht-Sehen-Wollen von Roma* betont:

> Unsere Wahrnehmungen werden von Mustern und komplexen Ordnungsschemata gelenkt, nach denen wir unsere Umwelt *aufteilen*: in uns und die anderen, die *Guten* und die *Bösen*, die *Zivilisierten* und die *Wilden* usw. Vorurteile befördern Typisierungen, das heißt Ähnlichkeitsmerkmale, und über-

Happy Gypsies (1967)». In: Yaron Matras (Hrsg.): *Romani Studies 26/1*. Liverpool 2016, S. 1–30), um zu betonen, dass der Gegenstand meiner Analyse eine Fiktion ist, die ihren Ursprung in der europäischen Literatur und Kunst seit dem 15. Jahrhundert hat, aber auch, um eine klare Trennungslinie zwischen dem Phantasma «Zigeuner» und der Selbstbezeichnung «Rom:nja» zu ziehen. ‹Zigeuner› ist eine Objektkategorie und bezeichnet die soziale Konstruktion (deshalb wird sie hier nicht gegendert), während «Rom:nja» eine Subjektkategorie ist und real existierende Menschengruppen mit Minderheitenstatus bezeichnet.

5 Zwei weitere in Europa ansässige Gruppen mit ethnischen Kennzeichnungen, die traditionell als «schwarz» wahrgenommen werden, sind die Irinnen und Iren und die Jüdinnen und Juden. Dyer weist darauf hin, dass «[f]or much of British history, the Irish have been looked down on as black» (Übersetzt: «für einen Großteil der britischen Geschichte die Iren als Schwarze verachtet wurden»), während die Jüdinnen und Juden «constituted the limit case of whiteness» (Übersetzt: «den Grenzfall des Weißseins darstellt», aber in Nazi-Deutschland als «schwarz» wahrgenommen wurden (Richard Dyer: *White*. London 1997, S. 52–57). Zur Ambivalenz von ‹Weißsein› und Rassifizierung der Irinnen und Iren siehe auch Sarah Heinz: «Black Irish, Wild Irish, and Irish Calibans: Ambivalent Whiteness and Racialisation in Cultural Stereotypes of Irishness». In: Mladenova, Radmila / von Borcke, Tobias / Brunssen, Pavel / End, Markus / Reuss, Anja (Hrsg.): *Antigypsyism and Film /Antiziganismus und Film*. Heidelberg 2020, S. 239–249.

6 Radmila Mladenova / Tobias von Borcke / Pavel Brunssen / Markus End / Anja Reuss (Hrsg.): *Antigypsyism and Film / Antiziganismus und Film*. Heidelberg 2020.

> sehen die Abweichungen: «Die Identität des Typisierten […] wird in der Zeit durch seine materiale Struktur getragen, durch die seine typische Gestalt festgelegt wird,» so der Bildwissenschaftler Ilja Sruba.[7]

Das Repertoire an antiziganistischen Bildern und Erzählungen, die die Rom:nja seit ihrer Ankunft in Westeuropa begleiten,[8] nennt Bogdal «das *böse Gedächtnis der Gesellschaft*»[9] und setzt sich für eine Methode des Bildverstehens ein, die «das Nicht-Verstehen, das Nicht-Sehen und damit das Verkennen aufzudecken vermag».[10] In Anlehnung an Mitchell, einem der Väter des *visual turn*, behauptet er, dass wir «niemals ein Bild verstehen [können], solange wir nicht erfassen, wie es zeigt, was nicht zu sehen ist.»[11]

Um das Nicht-Sehen-Wollen von Rom:nja sichtbar zu machen, untersuche ich im vorliegenden Beitrag den Einsatz von Licht- und Kameratechnik im polnischen Spielfilm Papusza und die Art und Weise, wie sie für die Konstruktion von visueller Alterität eingesetzt werden, in der die Dichotomie ‹weiße› und ‹nicht-weiße› Hautfarbe eine zentrale Rolle spielt. Mit anderen Worten: Mein Fokus richtet sich auf die rassifizierende visuelle Ästhetik des Films. Es ist an dieser Stelle notwendig festzuhalten, dass die Analyse selektiv in dem Sinne ist, dass sie sich vor allem auf den Einsatz von Beleuchtung, Kadrierung und Sichtbarkeit von Gesichtern beschränkt; gleichzeitig erhebt der Text den Anspruch auf eine systematische Herangehensweise, da er die im Film verwendeten Beleuchtungs- und Kadrierungsmuster in Bezug auf die Darstellung der Hauptfigur erfasst.

Für die Untersuchung nutze ich den von Hans Belting[12] eingeführten Begriff der ‹Maske›. In seinem Buch *Faces* arbeitet Belting mit den Konzepten ‹Gesicht› und ‹Maske› und definiert ihren Zusammenhang im Kontext der Repräsentationskünste neu: Sein Ansatz wird von der Einsicht geleitet, dass das menschliche Gesicht an sich nicht darstellbar ist. Da es sich in einem Zustand ständiger Veränderung befindet, entzieht sich das menschliche Gesicht praktisch allen Versuchen, es auf einer materiellen Oberfläche zu fixieren. Dies wiederum bedeutet, dass jeder Versuch, das menschliche Gesicht auf Papier oder auf der Kino-Leinwand einzu-

7 Klaus-Michael Bogdal: «Vor-Bilder. Zum Nicht-Sehen-Wollen von Roma». In: Reuter, Frank / Gress, Daniela / Mladenova, Radmila (Hrsg.): *Visuelle Dimensionen des Antiziganismus*. Heidelberg 2021, S. 158.

8 Für eine ausführliche Untersuchung von ‹Zigeuner›-Motiven in der Literatur, siehe Klaus-Michael Bogdal: *Europa erfindet die Zigeuner: Eine Geschichte von Faszination und Verachtung*. Berlin 2011 und Hans Richard Brittancher: *Leben auf der Grenze. Klischee und Faszination des Zigeunerbildes in Literatur und Kunst*. Göttingen 2012; in der Fotografie, siehe Frank Reuter: *Der Bann des Fremden. Die fotografische Konstruktion des «Zigeuners»*. Göttingen 2014.

9 Bogdal 2021, S. 158.

10 Ebd., S. 160–161.

11 Ebd., S. 160.

12 Hans Belting: *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*. München 2013.

fangen, nur teilweise erfolgreich ist und mehr Informationen über die Materialien, Techniken und Traditionen der Darstellung liefert als über das individuelle Gesicht. Darüber hinaus dient der Begriff der ‹Maske› als Ideogramm für ein kulturelles Konstrukt, das ein materielles Objekt bezeichnet, das Künstlichkeit sowohl visualisiert als auch signalisiert. Er macht auch deutlich, dass visuelle Repräsentationen von einer Reihe künstlerischer Konventionen abhängig sind, die auf ein konkretes Medium angewendet werden und die daher als solche, als eine spezifische Technologie der Herstellung, betrachtet werden müssen. In meiner Analyse wird das Konzept der Maske mit Blick auf die Beleuchtung im Film untersucht, um die Materialität des Lichts und seine Rolle bei der Produktion von – im wahrsten Sinne des Wortes – Hautfarbe und ethno-‹rassischer› Differenz auf der Leinwand hervorzuheben. Außerdem macht der Begriff der Maske deutlich, dass die Dekonstruktion der ‹Zigeuner›-Maske mit der Dekonstruktion des ‹Weißseins› einhergeht, d. h. mit der Darstellung der ‹weißen› Identität, die ich wegen ihrer Parallelität als ‹weiße Maske› bezeichne. So verstanden erleichtert der Begriff der Maske den Vergleich zwischen einerseits den Konventionen, die für die Konstruktion des universellen Menschen als im Wesentlichen europäisch und weiß verwendet werden – ein Forschungsfeld, das in den Bereich Kritischer Weißseinsforschung fällt –, und den Konventionen andererseits, die für die Konstruktion der imaginären ‹Zigeuner›-Figur als im Wesentlichen nicht-europäisch und nicht-weiß/farbig/schwarz verwendet werden – ein Forschungsfeld, das im Bereich der Antiziganismusforschung liegt. Meine zentrale These ist, dass die ‹weiße› Maske und die ‹Zigeuner›-Maske zwei Seiten des europäischen kulturellen Bewusstseins repräsentieren, und seine zwei politischen Blickregime bzw. seine zwei Modi der Machtausübung widerspiegeln.[13]

Der polnische Film Papusza, Drehbuch und Regie von Joanna Kos-Krauze und Krzysztof Krauze, ist ein Beispiel für die Verhandlung von ‹Weißsein› und ‹Nicht-Weißsein› auf der Leinwand. Während Farbfilme über ‹Zigeuner›-Themen exzessive, fast absurde Farbdichotomien erzeugen[14], entschied man sich bei Papusza für eine Schwarz-Weiß-Kinematografie, die die Möglichkeiten der Farbe im Film auf eine Behandlung von Schattierungen reduziert und die gleichzeitig den ethnografischen Anspruch des Films erhöht. Im Presseheft zu Papusza erklärt die Regisseurin Joanna Kos-Krauze:

> In Polen ist Papusza als Dichterin noch immer nicht sehr bekannt. Ihre Biographie ist eingehüllt in Mythen und Legenden. Wir wollten schon seit zehn

13 Siehe auch Radmila Mladenova: *The ‹White› Mask and the ‹Gypsy› Mask in Film*. Heidelberg 2022.

14 Siehe z. B. Gucha – Distant Trumpet (Regie: Dušan Milić, D / SRB / BG / A 2006), Roming (Regie: Jiří Vejdělek, CZ / RO 2007) oder The Gypsy and the Gentleman (Regie: Joseph Losey, GB 1958).

> Jahren einen Film über sie machen, aber wir konnten irgendwie den richtigen Zugang nicht finden. Es ging darum, wie man ihre Dichtung, ihre Poesie auf die Leinwand bringen könnte. Dann erfuhren wir durch Zufall, dass es bereits eine Oper in Roma-Sprache über ihre Gedichte gab, «Papuszas Harfe». Und das wurde unsere Inspiration und Ausgangspunkt. Die Vorbereitung des Films wäre ein Film für sich. Wir mussten quasi alles rekonstruieren. Die Planwagen der Roma z. B., davon gibt es nur noch zwei Stück im Museum. Auch die Masken- und Kostümbildner hatten viel zu tun. In jedem Fall wollten wir den Film von Anfang an in schwarz-weiß drehen.[15]

Die Schwarz-Weiß-Kinematografie wirkt hier paradox. Trotz ihrer scheinbaren Künstlichkeit – die Welt ist nicht schwarz-weiß, sondern farbig – erlaubt sie es den Filmschaffenden, die Schwarz-Weiß-Gegensätze im Film vollständig zu kontrollieren und gleichzeitig überzeugend realistisch erscheinen zu lassen. Die Gegenüberstellung von polnischen ‹Zigeunern› als ‹nicht-weiß› zu den ‹weißen› Pol:innen wird durch aufwendige Beleuchtungsmuster ko-konstruiert.[16] Da diese Beleuchtungsmuster unauffällig sind – im Vergleich zu farblich codierten Kostümen oder Sets –, können sie auf indirekte, aber äußerst wirksame Weise die etablierte Schwarz-Weiß-Wahrnehmung inszenieren und damit bestätigen. Über ein subtiles Spiel mit Licht und Schatten wird die Aufteilung von Menschen in ‹weiße› und ‹nicht weiße› Ethnien als eine selbstverständliche Botschaft transportiert.

Künstlerbiografie oder ‹Zigeuner›-Spektakel?

Papusza gilt bei vielen Kritiker:innen als Filmbiografie. Der Spielfilm basiert auf der Lebensgeschichte von Bronisława Wajs, der ersten Roma-Dichterin in Polen, deren Gedichte ins Polnische übersetzt wurden und die seither für ihr Werk gefeiert wird. Schon der Titel, der sich auf Wajs' Spitznamen Papusza bezieht, bereitet uns auf eine Geschichte vor, die die Künstlerin in den Mittelpunkt stellt und damit ihr

15 «Papusza – Die Poetin der Roma»: Kairos Film, S. 5, kairosfilm.de: https://is.gd/M3ki0F (03.03.2022).

16 In *Film Theorie* betrachten Elsaesser und Hagener den klassischen Filmstil anhand der begrifflichen Metaphern von Fenster und Rahmen und weisen auf das Paradox hin, dass ein Höchstmaß an Technik und Technologie erforderlich ist, um «the effect of an unmediated view (window)» (Übersetzt: «den Effekt eines unvermittelten Blicks (Fensters)») zu erzeugen (Vgl. Thomas Elsaesser / Malte Hagener: *Film Theory: An Introduction through the Senses*. New York 2015, S. 19, 14–38). In *Hollywood Lighting* geht Keating detailliert auf die technischen Mittel und kodifizierten Regeln ein, die das klassische Kino definieren, wobei er zwischen einem Realismus der Rundheit, der Präsenz, der Stimmung und des realistischen Details unterscheidet. Vgl. Patrick Keating: «The Silent Screen, 1894–1927». In: Patrick Keating (Hrsg.): *Cinematography*. London 2014, S. 5.

komplexes Selbst – ihr Innenleben, ihr Kunstschaffen, ihre Biografie – ausleuchten soll. Doch eine genaue Betrachtung der Licht- und Bildgestaltung des Films zeigt das Gegenteil. Trotz der groß angekündigten Absicht der Regisseur:innen, ein intimes Porträt der Roma-Dichterin zu schaffen, bleibt ihre Papusza aufgrund von Beleuchtung und Kameraführung im Schatten und wird nicht, wie man es sich für eine zentrale Figur erwartet, hervorgehoben. Die Figur wird ihres wichtigsten individualisierenden Attributs beraubt: der Sichtbarkeit ihres Gesichts auf der großen Leinwand. Während des gesamten Films bleibt Papusza, und insbesondere ihr Gesicht, für die Zuschauer:innen weitgehend unzugänglich, schwach beleuchtet, verdeckt oder von der Kamera abgewendet platziert. Die Regie scheint durch die Wahl ihres visuellen Stils zeigen zu wollen, dass sie wenig Interesse an Papusza als Persönlichkeit und Künstlerin hat, da sie sie stattdessen auf eine generische ‹Zigeuner›-Figur reduziert. Die These der vorliegenden antiziganismuskritischen Analyse lautet daher, dass Papuszas Name und dramatische Biografie als Vorwand für die Inszenierung eines pittoresken ‹Zigeuner›-Spektakels dient, dessen unvermeidlicher, wenn vielleicht auch unbeabsichtigter Effekt eine ästhetische Bestätigung der ‹weißen› nationalen polnischen Identität ist. Um diese These zu untermauern, betrachte ich im Detail die dreiminütige Szene, in der die Protagonistin Papusza den Zuschauer:innen zum ersten Mal vorgestellt wird.[17] Anschließend zeige ich, wie die Figur im Modus der ‹Zigeuner›-Maske entindividualisiert wird, indem ich die unterschiedliche Beleuchtung von Figuren und die unterschiedliche Kamerabewegung in einer Reihe von Schlüsselszenen aufliste. Des Weiteren untersuche ich *the ideal of whiteness* im Sinne von Dyer[18] und den Platz, den dieses Ideal in der visuellen Gestaltung des Films einnimmt. Abschließend betrachte ich den Einsatz von Gesichtsbeleuchtung bei der Produktion von Hautfarbenunterschieden.

Der Einstieg in den Film

Während sich der Titel auflöst, beginnt der Film mit einer Totalen auf eine Gefängnismauer, die oben mit Stacheldraht bewehrt ist. Die Kamera schwenkt in eine Totale des Gefängniseingangs, ein imposantes, in schwarz-weißen Streifen gestrichenes Holztor mit einem winzigen eingeschnittenen Fenster auf der rechten Seite. Es ist ein bedeckter, winterlicher Tag. Eine Frau steigt aus einem schwarzen Auto und betritt das Gebäude. In der nächsten Einstellung sehen wir ihr ‹weißes› Gesicht in mittlerer Nahaufnahme, beleuchtet mit Dreipunktlicht im klassischen Hollywood-Stil (Abb. 1), wie sie versucht, den Gefängnisdirektor davon zu überzeugen, Papusza freizulassen. Der Mann denkt nach,

17 Papusza, TC: 6:18–9:44.
18 Dyer 1997, S. 70–81.




1–2 Screenshots aus der Szene, in der Papusza vorgestellt wird: (links) eine Mitarbeiterin des Kulturministeriums (Maja Meissner), eine Nebenfigur; (rechts) die erste Nahaufnahme der Hauptfigur Papusza (Jowita Budnik), PAPUSZA (PL 2013).

Schatten durchziehen sein Gesicht, während er seinen Kopf nach links ins Profil dreht. Aus dem Dialog geht hervor, dass die Frau im Auftrag des polnischen Kulturministers gekommen ist. Dann zeigt die Kamera in der Totalen eine Gefängniszelle voller Frauen. Eine Wärterin ruft den Namen von Bronisława Wajs; eine der Gefangenen tritt vor und geht mit nach unten gewandtem Gesicht aus dem Bild. Eine Nahaufnahme zeigt Papuszas persönliche Gegenstände, die ihr einer nach dem anderen zurückgegeben werden: ein Paar runde goldene Ohrringe, ein Ring, ein Stift, ein Feuerzeug, ein Notizbuch, eine Halskette, ein Beutel, der einem Amulett ähnelt, ein Satz Tarotkarten, eine Feder. Es folgt wieder die Totale des Gefängniseingangs. Papusza ist noch immer im Gefängnis, aber wir können sehen, dass sie auf den Ausgang zugeht, ihr Gesicht taucht im Rahmen des kleinen Fensters im Gefängnistor auf. Draußen wird sie sofort auf den Rücksitz des Autos gebracht, und als sich der Wagen in Bewegung setzt, zeigt die Kamera – zum ersten Mal – eine Nahaufnahme von Papusza. Für einige Sekunden können wir die scherenschnitthafte Silhouette ihres Profils sehen, die sich schwarz gegen das Licht abhebt, das vom Autofenster kommt (Abb. 2).[19]

19 Ähnlich ist die Einführung von Marlene Dietrichs ‹Zigeuner›-Figur in GOLDEN EARRINGS (Regie: Mitchell Leisen, USA 1947). Lydia findet sich nachts im Wald wieder, als der englische Colonel – und damit auch die Zuschauer:innen – zum ersten Mal seine Augen auf sie richtet. Die Atmosphäre ist laut Drehbuch «[m]oon-shadowed, eerie» (Übersetzt: «mondschattig, unheimlich»). (Frank Butler: «Golden Earrings» Paramount Pictures Inc, 20 Jul 1946. Marlene Dietrichs persönliche Kopie des Drehbuchs GOLDEN EARRINGS (1947) aufbewahrt im Marlene Dietrich Collection Berlin, Deutsche Kinemathek 1946, S. 16). Die Kamera begleitet den Colonel und beschreibt, wie er Lydia zum ersten Mal sieht: «[n]ear a large rock, A WOMAN is kneeling with her back to the camera. She is bent over a fire built deep in the ground, and so cleverly concealed that it is scarcely visible. A faint glow, however, silhouettes her darkly» (Butler 1946, S. 16). Übersetzt: «in der Nähe eines großen Felsens kniet eine Frau mit dem Rücken zur Kamera. Sie ist über ein Feuer gebeugt, das tief in den Boden gebaut und so geschickt versteckt ist, dass es kaum sichtbar ist. Ein schwacher Schimmer zeichnet jedoch ihre dunkle Silhouette.» Später im Film bekommen wir jedoch Nahaufnahmen von Marlene Dietrichs reizvollem und theatralisch geschwärztem Gesicht zu sehen. Ihre Rolle im Film ist die einer gewöhnlichen ‹Zigeunerin›, nicht die einer prominenten Dichterin wie Papusza. Meines Erachtens zählt GOLDEN EARRINGS

Es stellt sich die Frage, warum der Film Papusza nicht als ‹Überlebende des Holocaust› oder als ‹souveräne Poetin› einführt, indem sie beispielsweise eine Großaufnahme ihrer Handschrift zeigt. Stattdessen wird Papusza als ‹Kleinkriminelle› inszeniert und markiert. Erstaunlich ist auch, *was* Kamera und Beleuchtung in dieser Einführungsszene als wichtig für unsere Aufmerksamkeit herausstellen: Wir sollen uns den Gefängnisbau genau, seine dicke Betonmauer, seinen durch den schwarz-weißen Anstrich hervorgehobenen Eingang, seinen Direktor und die Wärter, seine Zellen mit den verschlossenen Metalltüren und den Insassen in ihren tristen, unförmigen Häftlingskleidern, ansehen. Wir sollen Papuszas bescheidene Habseligkeiten ins Visier nehmen, die metonymisch ihre Besitzerin beschreiben und die mit typisch weiblichen ‹Zigeuner›-Aktivitäten wie Rauchen, Wahrsagen und Hexerei assoziiert werden. Wir sollen das Gesicht der Frau aus dem polnischen Ministerium registrieren, das durch die Beleuchtung perfekt sichtbar und weiß gemacht wird, obwohl die Figur nur eine kurze Szene hat und nicht einmal mit Namen vorgestellt wird. Die Kamera lenkt unsere Aufmerksamkeit auf all diese Details, während sie uns gleichzeitig den visuellen Zugang zu Papuszas Gesicht verweigert.

Das Gesicht der namenlosen Polin erscheint im Modus der ‹weißen› Maske (Abb. 1): Es wird in Vollansicht mit normaler Beleuchtung gezeigt, die es konventionell weiß erscheinen lässt, wobei seine Farbe durch den Rahmen, den ihr dunkles Haar und ihren ebenso dunklen Fellkragen bilden, sowie durch den schattigen Hintergrund betont wird. Das Gesicht der Frau erhält eine normale, d. h. individualisierende Sichtbarkeit; der:die Betrachter:in nimmt es als gängige Art der Inszenierung und Beleuchtung einer Figur wahr. Gleichzeitig dient das ‹weiße› Gesicht der Ministeriumsmitarbeiterin als wichtiger Maßstab – nicht nur in dieser Szene – denn die Kamera gibt Papusza den gesamten Film über nicht dieses Privileg der individualisierten Sichtbarkeit. In den gesamten 126 Minuten des Films gibt es keine einzige Großaufnahme ihres Gesichts in Vollansicht bei Tageslicht oder mittels Dreipunktbeleuchtung mit frontalem Grundlicht. Meine Kritik stützt sich auf Dyers Auseinandersetzung mit Filmbeleuchtung und deren Funktionen zur Konstruktion von ‹Weißsein› im Film. In seiner Diskussion konzentriert sich Dyer auf Gesichtsbeleuchtung und stellt die These auf, dass «the face is seen as both the most important thing in an image, and also, as a consequence, the control of the visual quality of everything else». Sowie weiter: «[m]ovie lighting of the face is at the heart of ordinary production.»[20] Die wenig vorteilhafte Behandlung der Titelfigur erstaunt umso mehr, wenn man bedenkt, dass die Rolle

zu den wenigen Filmen, die subversiv und spielerisch mit antiziganistischen Klischees umgehen (siehe Matthias Bauer: «Das «andere Wissen» und die Macht der «Zigeunerin» im Spielfilm. Arkanum und Ambivalenz einer Projektionsfigur». In: Reuter, Frank / Gress, Daniela / Mladenova, Radmila (Hrsg.): *Visuelle Dimensionen des Antiziganismus*. Heidelberg 2021, S. 113–118).

20 Dyer 1997, S. 88–89.

der erwachsenen und alten Papusza von Jowita Budnik gespielt wird, einer prominenten polnischen Schauspielerin mit einem großen emotionalen Repertoire und einem fesselnden Gesicht, das der Kamera viel zu bieten hat. Das Nicht-Sehen-Wollen von Papusza als Individuum, die visuelle Negation ihrer Präsenz und Handlungsfähigkeit, die ästhetische Absonderung der Hauptfigur wird deutlich, wenn man Kos-Krauze und Krauzes Arbeit mit Yentl[21] vergleicht. Tatsächlich genügt ein kurzer Blick auf die beiden Filmplakate, um die diametral entgegengesetzten Herangehensweisen bei der Präsentation der Gesichter ihrer jeweiligen Hauptfiguren zu erkennen, was sich stark auf die Art und Weise auswirkt, in der sich die Zuschauer:innen mit den Protagonistinnen identifizieren. Yentl ist ein biografischer Film über eine junge Frau, die einer religiösen Minderheit in Polen angehört, der jüdischen. Die Geschichte handelt von Yentl Mendel, einem Mädchen, das im Jahr 1904 in einem aschkenasischen Schtetl in Polen lebt. Sie ist, wie ihre Zeitgenossin Papusza, lern- und wissbegierig und kämpft in einer despotisch-patriarchalen Gesellschaft darum, ihren eigenen Weg zu gehen. Die Hauptrolle spielt Barbra Streisand, deren ausdrucksstarkes Gesicht den Zuschauer:innen den ganzen Film über mit zahlreichen Großaufnahmen und stets hervorragend ausgeleuchtet gezeigt wird.

Entgegen meiner These zu Papuszas reduzierter Sichtbarkeit im Film wurde angemerkt, dass diese schattenhafte Darstellung der Figur ihre gesellschaftliche Marginalisierung widerspiegele und dass die Ästhetik des Films als Kritik an der polnischen Mehrheitsgesellschaft interpretiert werden könnte, die die Roma-Dichterin nicht wahrnehmen wollte. Ich vertrete hingegen – mit Bleiker gesprochen – die Position, dass «images are much better understood as framing the conditions of possibility – that is, in influencing what can and cannot be seen, thought, discussed, and articulated.»[22]

Daran schließ sich für mich folgende grundlegende Frage an: Was würde aus den Filmen werden, wenn wir uns darauf einigen würden, dass Filmschaffenden das Recht hätten, z. B. weiblichen Charakteren oder Sklaven, die Sichtbarkeit des Gesichts und die Stimme zu verweigern? Würden wir eine Begründung dafür akzeptieren, dass Frauen oder Menschen, die in die Sklaverei gezwungen wurden, in der Regel weder sichtbar sind noch das Recht haben, in der Gesellschaft zu sprechen?

21 Yentl, Regie: Barbra Streisand, USA 1983.

22 Roland Bleiker: «Multidisciplinarity». In: Xavier Guillaume / Pinar Bilgin (Hrsg.): *Routledge Handbook of International Political Sociology.* London 2016, S. 320. Übersetzt: «Bilder sind viel besser zu verstehen als Rahmen für die Bedingungen der Möglichkeit, d. h. bei der Beeinflussung dessen, was gesehen, gedacht, diskutiert und artikuliert werden kann und was nicht».




3–4 Screenshots aus PAPUSZA (PL 2013): (links) Jerzy Ficowski (Antoni Pawlicki) bringt Papusza eine Zeitung mit ihren veröffentlichten Gedichten und ihrem Honorar; (rechts) Papusza (Jowita Budnik) verkauft den Füllfederhalter, den Jerzy Ficowski ihr als Zeichen seiner Freundschaft gegeben hatte.

Die Strategie des reduzierten Lichts

Die Einleitungssequenz, in der die erwachsene Papusza vorgestellt wird, ist charakteristisch für den eigenwilligen visuellen Stil des Films; unaufdringlich, aber durchaus erfolgreich, marginalisiert und entindividualisiert diese Sequenz die Titelfigur, indem sie ihr die Ausleuchtung ihres Gesichts vorenthält. Die meiste Zeit über zeigt die Kamera Papusza aus der Ferne – in einer mittleren Einstellung oder einer mittleren Totalen – entweder in Dreiviertelansicht mit ungekämmten Haarsträhnen im Gesicht, oft rauchend oder nach unten schauend, im Profil (Abb. 3, Abb. 11 und Abb. 13), oder von hinten (Abb. 4 und Abb. 8).[23] In einer Reihe von hochdramatischen Szenen wird Papuszas schattenhaftes Profil gezeigt: als sie zu Hause Gedichte schreibt; als sie Jerzy Ficowski (Antoni Pawlicki) bittet, ihre Gedichte zu verbrennen bzw. als sie selbst ihre Gedichte verbrennt. Es werden immer wieder Einstellungen verwendet, die Papuszas Gesicht umgehen, um eine andere Figur ins Bild zu setzen, interessanterweise selbst in emotional aufgeladenen Momenten, die zu einer psychologischen Studie ihres inneren Zustands und damit zu einer Nahaufnahme einladen würden. Beispielsweise in der Szene, als Papusza die Nachricht erhält, dass ihre Arbeit in den polnischen Zeitungen veröffentlicht wird, sehen wir sie im Profil im Halbdunkel, während Jerzy frontal gefilmt wird (Abb. 3). Als sie den Füllfederhalter verkauft, den Jerzy ihr als besonderes Geschenk gemacht hat, sehen wir ihren Hinterkopf in einer Over-the-Shoulder-Aufnahme und das Gesicht des Ladenbesitzers in Vollansicht (Abb. 4). Die Liste der Beispiele ließe sich fortsetzen.

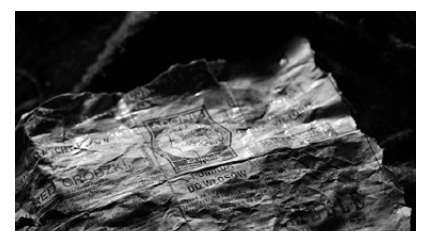
23 In einer Reihe von Szenen wird Papusza über längere Zeit von hinten gezeigt. Im Standardrepertoire der in Filmen üblichen Aufnahmen von Figuren (wie Nahaufnahme oder Mittelaufnahme usw.) ist keine Einstellung aufgeführt, die eine Figur von hinten zeigt. Solch eine Einstellung, die man wohl besser als Anti-Shot bezeichnen sollte, trägt nicht zur Individualisierung der Figur bei und kann daher weder als «one of the fundamental building blocks of cinema» gelten (Brown 2012, S. 20) noch gibt es einen speziellen Begriff, um eine solche Einstellung zu bezeichnen (vgl. Brown 2012, S. 22).

Das Beleuchtungsmuster des Films ordnet seiner Hauptfigur ein reduziertes Licht zu und zeigt Papusza in den wiederkehrenden Nachtszenen von einem Lagerfeuer beleuchtet als Silhouette im Hintergrund, mit einem von Schatten gezeichneten Gesicht, in Rauch gehüllt oder hinter einem Regenvorhang (Abb. 14). Die Kinematografie folgt größtenteils einer Strategie der Obstruktion, die den visuellen Zugang der Zuschauer:innen zur Protagonistin beschränkt und gleichzeitig den ästhetischen Konventionen des Realismus folgt. Papuszas nur partielle Sichtbarkeit ist gezielt inszeniert und Szene für Szene wohlkalkuliert; unterstützt wird der Effekt zusätzlich durch das Zusammenspiel von Kameraperspektive, Körperhaltung vor der Kamera und physischen Objekten, die zwischen Kamera und Protagonistin platziert werden. Die Frage bleibt, warum kein Licht auf Papuszas Gesicht gerichtet wird, wenn der Film ihr doch gewidmet ist.

Der filmische Umgang mit dem Ideal des ‹Weißseins›

Aus kinematografischer Sicht spielt in Papusza das Ideal des ‹Weißseins› die Hauptrolle, nicht die Roma-Dichterin. In diesem polnischen Film geht es um ‹Weißsein› und zwar in drei Erscheinungsformen – als Beleuchtungsmuster, das die Sichtbarkeit des Gesichts sicherstellt, als anzustrebendes Wertegefüge und schließlich als ethno-‹rassische› Identitätsmarkierung. Die Hauptfigur wird als eine Borderline-Figur von ambivalenter Farbe modelliert, die zwischen der kultivierten polnischen Mehrheit und der ungebildeten ‹Zigeuner›-Minderheit oszilliert. Sie wird als ‹nicht-weiß› gezeigt, wenn sie mit polnischen ‹weißen› Frauen verglichen wird, ist aber ‹weißer› als die anderen ‹Zigeunerinnen›. Darin liegt ihr Wert: Kos-Krauzes und Krauzes Papusza ist eine Kuriosität, eine Ausnahme – kein außergewöhnlicher Mensch, sondern eine außergewöhnliche ‹Zigeunerin›, die sich zum Ideal des ‹Weißseins› hingezogen fühlt, d. h. zur Schriftkultur, zur gehobenen Dichtkunst und zu polnischen Literat:innen. Papusza ist die Einzige in ihrer Roma-Gruppe, die lesen und schreiben kann; sie ist lernbegierig, sie bringt sich selbst das Lesen und Schreiben bei, auch auf die Gefahr hin, geächtet zu werden. Es gibt mehrere Szenen im Film, die die brutale Aggression zeigen, die Papuszas Bildung bei einigen der männlichen ‹Zigeunern› auslöst. Bei Versammlungen steht sie allein mit ihrem Plädoyer für Schulbildung und Sesshaftigkeit; niemand sonst scheint Wert auf die Errungenschaften der nationalen polnischen Kultur zu legen. Derart verstärkt die Sympathie, die Papusza entgegengebracht wird, zugleich die Antipathie gegenüber den unzivilisierten ‹Zigeunern› und deren herabwürdigendem und gewalttätigem Verhalten, betont deren deutlichen Unterschied zu ihr, aber auch die Bedrohung, die deren unverbesserliche Rückständigkeit für die kultivierten ‹Weißen› darstellt. Diese Gegenüberstellung unterstreicht auch die Kultiviertheit der Pol:innen und deren Anspruch auf Europä-





5–6 Screenshots aus Papusza (PL 2013): Die junge Papusza (Paloma Mirga) sitzt in einer verregneten Nacht im Wald im Licht eines Lagerfeuers und bringt sich das Lesen bei. Eine Strichzeichnung bildet einen ‹weißen› Mann ab. Die Bedeutung von ‹Weißsein› kann hier gleichzeitig als soziale Norm, als ethno-‹rassische› Kategorie und als konventionelle Repräsentation decodiert werden.

er:innentum. Das überhöhte ‹weiße› Selbstverständnis der Pol:innen wird durch die visuelle Gestaltung des Films als Standard behauptet, ihr ‹Weißsein› als Normalität bestätigt.

Eine Szene[24] visualisiert Papuszas Streben nach ‹Weißsein› besonders eindrucksvoll, und mobilisiert damit fast alle Bedeutungsebenen, die mit diesem kulturellen Ideal verbunden sind. Die Kamera zeigt von schräg oben die junge Papusza nachts im Wald, wie sie allein im Licht eines Holzfeuers sitzt und sich selbst das Lesen beibringt. Sie hat eine schwarze Decke über Kopf und Körper gezogen, um sich vor der Kälte der Nacht und dem aufkommenden Regen zu schützen, ihr Gesicht ist verschmiert und ihr Haar zerzaust (Abb. 5). In dieser Situation liest das ‹Zigeunermädchen› Buchstabe für Buchstabe das Wort ‹Adonis›, das sie im Laufe der Szene fünfmal wiederholt. Der Name ‹Adonis› evoziert Bilder von antiken griechischen Statuen, von erhabenen Modellen männlicher Schönheit und Vollkommenheit.[25] Ein Insert zeigt die Nahaufnahme des Wortes ‹Adonis›: Durch Papuszas Vergrößerungsglas sehen wir einen Buchstaben nach dem anderen, aus denen das Wort besteht. Die nächste Einstellung verwirft jedoch all diese Assoziationen an Erhabenheit und zeigt ein Bild, das im Vergleich dazu humorvoll banal, aber genauso symbolisch für die Konstruktion von ‹Weißsein› ist.

24 Papusza, TC: 30:51–31:25.

25 Der visuelle Verweis auf die marmorweißen Skulpturen der Antike ist ein etablierter Topos in Filmerzählungen, die das ‹Weißsein› für europäische Nationen reklamieren. Eine besonders gute Illustration dafür ist Leni Riefenstahls technisch innovativer Dokumentarfilm Olympia (Regie: Leni Riefenstahl, D 1938). Der 24-minütige Prolog des Films konstruiert eine Genealogie, die die antike Akropolis mit den modernen Olympischen Spielen in Berlin verbindet. In der Eröffnungssequenz zeigt die Kamera eine Galerie von Marmorstatuen, die auf den Gesichtern von Alexander dem Großen, Ares, Aphrodite, Apollo usw. verweilen, die in ein diffuses Licht getaucht sind, das sie fast ‹lebendig› erscheinen lässt; dann geht sie weiter zu dem skulptierten muskulösen Körper von Erwin Huber, der mit den stilisierten Bewegungen von Athletinnen verschmilzt, um schließlich die Parade der Nationalmannschaften in Berlin zu präsentieren, die Deutschen von Kopf bis Fuß in strahlendes Weiß gekleidet.

Es stellt sich heraus, dass Papusza eine Zeitungsanzeige für Herrenpomade liest; die Kamera fokussiert auf die Profilzeichung eines Herrenkopfs (Abb. 6). Durch den Schnitt wird Papuszas verbotene Leidenschaft für Bücher und Lernen mit der Verbindung zu einer billigen Werbezeichnung eines ‹weißen› Dandys spöttisch abgewertet (bei der Strichzeichnung auf weißem Papier deckt sich die Hautfarbe des Dandys mit dem neutralen Hintergrund der Zeitung). Ein ironisches Zusammenspiel von Assoziationen setzt das Bild des begehrenswerten ‹weißen› Polen hier mit der klassischen Antike, mit kultivierter Eleganz und mit buchstäblich weißer Hautfarbe gleich.[26]

Die ‹weißen› und ‹nicht-weißen› Figuren im Film bringen eine Reihe von Dichotomien hervor, die der impliziten Botschaft des Films ihre Struktur geben: Die Antinomie wird verwendet, um den Unterschied in der Hautfarbe zu markieren, aber darüber hinaus wird sie mit einer Reihe von identitätsstiftenden Attributen überlagert: schwach vs. stark, Wissenschaft vs. ohne Wissenschaft, Schriftkultur und historischem Gedächtnis vs. ohne Schriftkultur und historischem Gedächtnis, lineare Zeit vs. zyklische Zeit. Es wird das Bild konstruiert, der polnischen nationalen Mehrheit stünden, im Gegensatz zu den polnischen ‹Zigeunern›, diese Attribute grundsätzlich zu.[27] In einem ihrer Gespräche mit Jerzy formuliert Papusza den Unterschied zwischen den beiden Gruppen, indem sie eine direkte Beziehung zwischen physischen Merkmalen und kulturellen Traditionen herstellt:

> Ich habe schwarze Augen, Du hast grüne, aber wir sehen die Welt genauso. Weil die Welt da ist. *Wir* sehen sie gleich, aber leben anders. Ihr seid stark, *wir* schwach. Wir haben keine Wissenschaft und keine Erinnerung. Vielleicht ist es besser so. Hätten die Zigeuner Erinnerung, würden sie vor Gram sterben.[28]

26 Dyer 1997, S. 111.

27 Eine Szene am Anfang des Films konstruiert sehr bewusst einen Gegensatz zwischen der polnischen Mehrheit und den polnischen ‹Zigeunern› und zwar in Bezug auf Gedächtnis. Es handelt sich um einen kurzen Dialog zwischen dem Dichter Jerzy, Papuszas kleinem Sohn Tarzan und Papusza selbst. Verspielt greift sich Tarzan das Notizbuch von Jerzy und läuft damit fort. Jerzy versucht ihn zu fangen. Es kommt zu folgendem Dialog:

> TARZAN: Was schreibst du da?
> JERZY: Ich schreibe Gedichte.
> TARZAN: Was sind Gedichte?
> JERZY: Gedichte erinnern mich morgen an das, was ich gestern gefühlt habe.
> TARZAN: Bekommst du davon keine Kopfschmerzen? Ich würde mich umbringen.
> PAPUSZA: Auf Romanes ist «gestern» und «morgen» das Gleiche.
> (PAPUSZA, TC: 00:21:50–00:22:20)

Es wäre vermessen zu behaupten, dass nur die gebildete Mehrheit ein Gedächtnis hat, im Gegensatz zu den ungebildeten ‹Zigeunern›, die, wie Tarzans Antwort andeutet, nicht die körperlichen Voraussetzungen für Gedächtnisarbeit haben (das Erinnern würde ihnen körperliche Schmerzen bereiten). Denn es gibt andere Wege, Wissen zu bewahren und weiterzugeben als geschriebene Texte.

28 Deutsche Untertitel, TC: 48:19–49:50; mein Kursiv.

Nicht vergessen werden darf, dass Papusza den Drehbuchautor:innen als Sprachrohr dient. Diese reproduzieren die von Dyer dargelegten gängigen *slippages* («Fehlinterpretationen»), die ethno-‹rassische› und kulturelle Markierungen zusammenbringen: Anhand zahlreicher Beispiele demonstriert er z.B. «how questions of colour elide with questions of morality»[29]; hier wird dieser Logik folgend kulturelle Rückständigkeit mit Hautfarbe erklärt. Der Dialog mit den zwei verschiedenen «Wir» (das erste «wir» bezieht sich auf Jerzy und Papusza; das zweite, auf die Minderheit und die Mehrheit) signalisiert Papuszas Grenzposition, ihr ethno-‹rassisches› / nationales und kulturelles Dazwischen-Sein, das auch die Quelle ihrer persönlichen Tragödie werden wird.

Papuszas Sehnsucht nach ‹Weißsein› kulminiert in ihrer Liebe zum polnischen Dichter Jerzy Ficowski, der, dem Paradigma des ‹Weißseins› folgend, ihre Gefühle nicht erwidern kann, weil er selbst im Netz dieses Ideals gefangen zu sein scheint. Die Figur des Jerzy ist bestimmt durch die spezifische Position, die er in der Begehrensmatrix des ‹Weißseins› einnimmt: Als Pole und Schriftsteller ist er eine Verkörperung des ‹Weißseins›, aber als Mann ist er weniger ‹weiß› als die polnischen Frauen und wird deshalb unwiderstehlich von deren Licht angezogen. Wie Dyer beschreibt, erzeugt das Ideal des ‹Weißseins› eine instabile und deshalb effektive Hierarchie zwischen Menschen(gruppen), die stets nach Bestätigung verlangt:

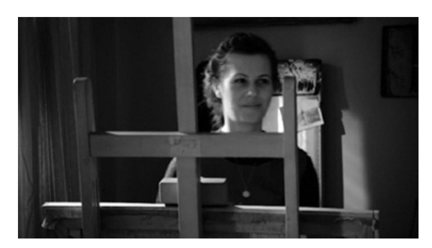
> The instability of white as skin colour is not only a means of policing who at any given historical moment is going to be included in or out of the category, but also to differentiate within it, even among those whose racial identity in in question. In representation, white men are darker than white women. […] Whites may also be hue differentiated according to class. Working-class and peasant whites are darker than middle-class and aristocratic whites. […] Gender differentiation is crossed with that of class: lower-class women may be darker than upper-class men; to be a lady is as white as it gets.[30]

Das filmische Porträt des polnischen Intellektuellen basiert auf dem Muster «dark desire for the light»[31]; oder wie Dyer postuliert: «the identification of women with

29 Dyer 1997, S. 62, 61–70.

30 Ebd., S. 57. Übersetzt: «Die Instabilität von Weiß als Hautfarbe ist nicht nur ein Mittel, um zu kontrollieren, wer zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt in die Kategorie aufgenommen wird oder nicht, sondern auch, um innerhalb der Kategorie zu differenzieren, selbst unter denjenigen, deren rassische Identität in Frage steht. In der Darstellung sind weiße Männer dunkler als weiße Frauen. […] Weiße können auch je nach Klasse farblich differenziert werden. Weiße aus der Arbeiterklasse und der Bauernschaft sind dunkler als Weiße aus der Mittelschicht und der Aristokratie. […] Die Geschlechterdifferenzierung wird mit der Klassendifferenzierung gekreuzt: Frauen aus der Unterschicht können dunkler sein als Männer aus der Oberschicht; eine Dame zu sein, ist so weiß, wie es nur geht.»

31 Ebd., S. 139. Übersetzt: «dunkles Verlangen nach dem Licht».




7–8 Screenshots aus Papusza (PL 2013): (links) Wanda Ficowska (Joanna Niemirska), eine Randfigur, die ihren Mann fragt, ob Papusza in ihn verliebt sei; (rechts) eine zehnsekündige Einstellung von Papuszas Rücken (Jowita Budnik), nachdem sie sich von Jerzy Ficowski getrennt hat und sie ihm in einem nicht erwiderten Kuss ihre Gefühle offenbart hatte.[33]

whiteness, and men as searchers after whiteness, is central to the construction of skin white people.»[32] Dieses Muster ist sowohl ein Beleuchtungsmodell als auch eine metaphorische Beziehung, die die Filmbeleuchtung zwischen männlichen und weiblichen Figuren konstruiert.[34] Aus dieser Perspektive erklärt sich Jerzys Gleichgültigkeit gegenüber Papusza, sein ausgesprochen asexuelles Interesse an der außergewöhnlichen ‹Zigeunerin› (Abb. 8 und Abb. 14) und später seine offene Leidenschaft für seine ‹weiße› (polnische) Frau, Wanda Ficowska (Abb. 7). Die junge Dame (Joanna Niemirska) hat eine marginale Rolle in der Geschichte; sie wird nur im Abspann namentlich erwähnt, aber wir bekommen einen 30-sekündigen Blick auf ihr reizendes, junges Gesicht, das in einer mittleren Einstellung in voller Größe gezeigt wird.[35] Mehrmals während der Sequenz fängt Wandas Gesicht direktes Sonnenlicht ein, das ihrer Haut den geschätzten durchscheinenden Schimmer verleiht. Die Bildkomposition nutzt auch den Effekt der inneren Rahmung, um die Aufmerksamkeit auf das Gesicht der Figur zu lenken: Wanda wird von der Brust aufwärts gezeigt, wobei sie sich links und rechts auf der Leinwand bewegt, aber für einen Moment wird ihr ‹weißes› Gesicht nachdrücklich von ihrer Staffelei gerahmt.

Um meine These zu untermauern, soll im Folgenden das Augenmerk auf drei Schlüsselszenen gelenkt werden, in denen die stark stilisierten Schwarz-Weiß-Kontraste eine narrative Funktion haben. Diese drei Szenen bieten einen direkten Zugang zur spezifischen, möglicherweise unbewusst klischeebehafteten Wahrnehmungslinse der Filmschaffenden. Die erste emblematische Szene findet sich zu Beginn des Films (Abb. 5): Wir werden mit Papuszas Mutter bekannt ge-

32 Ebd., S. 74. Übersetzt: «die Identifizierung von Frauen mit dem Weißsein und von Männern als Suchende nach dem Weißsein ist von zentraler Bedeutung für die Konstruktion der weißen Haut.»

33 Papusza, TC: 57:38–57:47.

34 Dies wird in Dyers Kapitel über das Leuchten ‹weißer› Frauen anhand vieler Filmbeispielen ausführlich diskutiert (ebd., S. 122–144).

35 Papusza, TC: 71:33–72:04.




9–10 Screenshot aus Papusza (PL 2013): Papuszas Mutter bewundert eine in weiß gekleidete Puppendame, kurz bevor sie ihre Tochter in die Welt bringt und sie Papusza (auf Polnisch «Puppe») nennt; junge Papusza, die auf einem klassischen schwarzen Männertorso blickt.

macht, die einige Stunden vor der Geburt sehnsüchtig eine weiße Damenpuppe in einem Schaufenster anschaut. Es ist ein kalter Wintertag und das im neunten Monat schwangere Mädchen, in dunkle, grobe Kleidung gehüllt, wird ganz allein auf einer schlammigen Straße gezeigt. In einer Over-the-Shoulder-Aufnahme sehen wir die Reflexion ihres traurigen Gesichts im Schaufenster, das der eleganten Puppe in einem luxuriösen, bodenlangen weißen Kleid und mit einem breitkrempigen weißen Hut gegenübergestellt wird. Später wird die junge Mutter ihre Tochter in Anlehnung an die weiße Puppendame Papusza («Puppe» auf Polnisch) nennen.

Die Szene hilft uns zu verstehen, wie Bronisława Wajs ihren Spitznamen Papusza erhielt und was dieser Spitzname impliziert: Es ist eine ‹schwarze› Frau, die sich nach ‹Weißsein› sehnt, wobei sich die Farben Schwarz und Weiß gleichermaßen auf soziale wie auf ethno-‹rassische› Attribute oder auf beide beziehen können.[36] An dieser Stelle darf nicht übersehen werden, dass die Darstellung der werdenden Mutter lediglich eine Fantasievorstellung der Filmschaffenden repräsentiert, da die tatsächliche Begebenheit in dieser Szene natürlich nicht nachweisbar ist. Die zweite Schlüsselszene ist die schon beschriebene, in der die junge Papusza das Bild eines weißen Mannes bewundert und angestrengt den Namen «Adonis» buchstabiert. Diese Szene hilft uns, Papuszas Wunsch nach Bildung ebenso zu verstehen wie ihre Leidenschaft für den später hochgeschätzten Nationaldichter – eine Leidenschaft, die er nie erwidert. Auch diese Szene ist ein Fantasieprodukt der Filmschaffenden und reflektieret deren Sichtweisen auf ‹Zigeuner›.

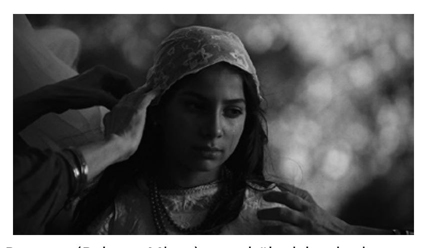
36 In meiner Fallstudie *Patterns of Symbolic Violence* zeige ich, dass sich das Motiv einer ‹schwarzen› schwangeren Frau, die ein ‹weißes› Schönheitsideal bewundert, bis in die antike griechische Literatur zurückverfolgen lässt, konkret in den altgriechischen Roman *Aethiopica*, der in der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts n. Chr. geschrieben wurde. Dieses Motiv erfreute sich unter niederländischen Historienmalern im späten 17. Jahrhundert erneut außerordentlicher Beliebtheit; ein hervorragendes Beispiel ist hier das eindeutig rassistische Werk von Karel van Minder III «Persina und das Bild der Andromeda» (ca. 1640) (Radmila Mladenova: *Patterns of Symbolic Violence*. Heidelberg 2019, S. 77, 98).

In den oben genannten Diskussionen darüber, wie die Schwarz-Weiß-Bilder in Papusza zu lesen sind, wurde nachdrücklich darauf hingewiesen, dass es eine weitere Szene gibt, in der wir die junge Papusza sehen, wie sie an einem schwarzen männlichen Torso vorbeigeht (Abb. 10). In dieser dritten Szene, die in einem Schloss spielt, geht Papusza alleine durch weite, schöne aber unbeleuchtete Räume und hält kurz vor einer schwarzen Bronzefigur. Diese Szene wurde in den genannten Diskussionen als Beispiel genannt, dass Papusza sich ebenso von schwarzer Schönheit angezogen fühle, also nicht allein auf das weiße Schönheitsideal ausgerichtet gewesen sei. Wenn die beiden oben beschriebenen Szenen einen Einblick in die Beweggründe der Figuren geben sollen, so hat das Bild des Bronzetorsos – abgesehen von der Darstellung eines Modells klassischer männlichen Schönheit – meiner Ansicht nach wenig zu bieten; die Darstellung vorgeblich ‹schwarzer Schönheit› erscheint alleine dem Material, der polierten Bronze, geschuldet. Es geht vielmehr darum: Papusza wird im Teenageralter als Braut an einen wesentlich älteren ‹Zigeuner› verkauft, der sie – wie uns gezeigt wird – missachtet und respektlos behandelt, ihr Lesen und Schreiben verhöhnt, sie betrügt und oft körperlich gewalttätig ist. Die Tatsache, dass Papusza noch als Jugendliche zur Ehe gezwungen wird, erweist sich als höchst traumatisch für das Mädchen, denn wir sehen, wie sie an sich selbst einen Eid schwört, keine Kinder mit ihrem Mann zu haben.

Hätte der Film Jerzy Ficowski gezeigt, wie er einen schwarzen Frauentorso bewundert, hätte der Film damit angedeutet, dass der berühmte polnische Dichter sich körperlich zu Papusza hingezogen fühlt, dann hätte man seine Haltung als subversiv gegenüber der vorherrschenden Ästhetik der Rassifizierung betrachten können. Stattdessen suggeriert die Geschichte von Joanna Kos-Krauze und Krzysztof Krauze immer wieder, dass es eine undurchlässige Trennlinie zwischen der polnischen Mehrheit und der Roma-Minderheit gibt, und macht unmissverständlich klar, dass Ficowski nicht zu der begabten Romni hingezogen wird und werden kann. Auch dies ist eine Sichtweise, die starke antiziganistische Untertöne hat, die von den Filmschaffenden vorgegeben werden und die deren Wahrnehmungsmuster der historischen Ereignisse widerspiegelt.

Gesichtsausleuchtung und Hautfarbe

Es gibt einen auffälligen Unterschied in der Art und Weise, wie die Gesichter von Paloma Mirga, einer jungen unbekannten Schauspielerin, und Jowita Budnik, einer Schauspielerin mit Starstatus in Polen, durch die Beleuchtung im Film modelliert werden. Paloma Mirga in der Rolle der jungen Papusza wird als deutlich ‹nicht-weiß› markiert (Abb. 12), während die Hautfarbe von Jowita Budnik, die die erwachsene Papusza spielt, unkommentiert bleibt, sodass zeitweise deut-

11–12 Screenshots aus Papusza (PL 2013): Die junge Papusza (Paloma Mirga) unterhält sich mit einer Dame aus der Oberschicht, einer Randfigur, über Bücher und das Lesen; eine Nahaufnahme der jungen Papusza, die für ihre Hochzeit vorbereitet wird, die bei Nacht in einem Wald stattfindet.

lich zu sehen ist, dass sie einen Hautton ähnlich der anderen ‹weißen› Figuren hat (Abb. 12) und damit ‹weißer› als andere Roma-Frauen zu sein scheint; die alte Papusza schließlich, wiederum gespielt von Jowita Budnik, wird buchstäblich zu einem Schatten ihrer selbst. Obwohl Papuszas Hautfarbe nicht klar definiert wird, gibt es gleichzeitig eine eindeutige Differenzierung in den für beide Schauspielerinnen eingesetzten Beleuchtungsmustern.

Paloma Mirgas Papusza wird durch den Einsatz von Beleuchtungstechnik und strategischen Kontrasten in Two-Shots in Bezug auf ihre Hautfarbe als ‹nicht-weiß› dargestellt. Es gibt mehrere Szenen, in denen sie ‹weißen› Frauen gegenübergestellt wird: Als sie mit ihrer jüdischen Lehrerin lesen lernt, wird Papusza im Profil und im Schatten gezeigt, während das Gesicht ihrer Lehrerin im Modus der ‹weißen› Maske voll ausgeleuchtet ist; als Papusza mit einer ihr gegenüber sitzenden Dame der Oberschicht spricht, ist das ‹Zigeunermädchen› in Profil und Halbsilhouette mit dem Rücken zu einer großen Tischlampe – der einzigen sichtbaren Lichtquelle im Raum – zu sehen, während das Licht voll auf Gesicht und Arme der ‹weißen› Dame fällt (Abb. 11). Die Hauptfiguren des Films werden ausnahmslos in mittleren Nahaufnahmen gezeigt, also von der Brust aufwärts. Es gibt aber eine Nahaufnahme von Papusza, die einzige Nahaufnahme im ganzen Film, die besonders einprägsam ist, weil sie in vielerlei Hinsicht hervorsticht. Es ist ein Nachtporträt von Paloma Mirga mit einem weißen Brautschleier, ihr Gesicht ist mit einem ‹Bokeh›-Effekt vom Hintergrund abgehoben (Abb. 12). Das Licht aus dem unscharfen Hintergrund hebt den Brautschleier hervor und erzeugt einen, die Intentionen der Filmschaffenden verratenden Kontrast zwischen dem weißen Stoff und der Haut des Mädchens, die dadurch dunkler erscheint. Diese einzige Nahaufnahme dient ausschließlich dazu, die Zuschauer:innen dazu zu bringen, Papuszas Figur als ‹nicht-weiß› im Modus der ‹Zigeuner›-Maske wahrzunehmen. Die ‹nicht-weiße› Hautfarbe wird hier durch die Beleuchtung, den Kamerafokus und dem Stück weißen Stoffes als Referenzpunkt für ‹Weißsein› konstruiert. Mirgas Gesicht mit einer Drei-Punkt-Beleuchtung vor einem dunkleren Hintergrund beleuchtet, wie die Polin in Abb. 3, ließe ihre Haut genauso ‹weiß›

erscheinen. Ihr Brautschleier nicht von hinten ausgeleuchtet[37], würde nicht so stark mit ihrem Gesicht kontrastieren. Ihr Hautton würde folglich nicht so deutlich ‹nicht-weiß› wirken, zumal sie im schwachen Licht einer Nachtszene gefilmt wurde. Beim Vergleich der ‹nicht-weißen› Papusza Paloma Mirgas mit den ‹weißen› polnischen Frauen im Film treten zwei tiefgreifende Schwierigkeiten zutage, mit denen die Filmschaffenden sich im Bereich der ‹Zigeuner›-Themen in der Regel konfrontiert sehen. Die erste Frage ist, wie man eine ‹nicht-weiße› Hautfarbe konstruiert, die auf der Leinwand deutlich sichtbar ist und von den Zuschauer:innen als realistisch wahrgenommen wird, wenn die Darsteller:innen sich in ihrem pro-filmischen Hautton nicht von den meisten Europäer:innen unterscheiden, die allgemein als hellhäutig und brünett gelten. Diese Schwierigkeit lässt sich auch anders formulieren, um das inhärente Potenzial an symbolischer Gewalt aufzuzeigen: Die Mehrheit der Europäer:innen könnte bei entsprechender Beleuchtung von den Filmschaffenden als ‹nicht-weiß› gezeigt werden. Entsprechend könnte ein Großteil der Europäer:innen im Modus der ‹Zigeuner›-Maske dargestellt werden. Bei der ‹Zigeuner›-Maske handelt es sich um eine filmische Konvention, die von einer langen literarischen Tradition geprägt ist, die vorschreibt, dass die Vertreter:innen dieser einen Minderheit in Europa als ‹nicht-weiß› oder ‹schwarz› wahrgenommen werden. Diese spezifische Sichtweise spiegelt die Erfordernisse des Mediums Film wider, vor allem, wenn das Ziel der Kunstschaffenden darin besteht, realistische Effekte zu erzeugen: Wie in der Literatur werden Bilder und Geschichten auf der Leinwand durch den kontrastiven Einsatz von Licht und Schatten, von weißer und schwarzer Farbe sowohl im wörtlichen als auch im übertragenen Sinne erzeugt. Eine Figur als ‹nicht-weiß› oder ‹schwarz› im Modus der ‹Zigeuner›-Maske darzustellen, hängt vielmehr von der inneren Logik der geschriebenen oder gefilmten Geschichte als von einer objektiven Wiedergabe von Hauttönen ab.[38] Die zweite Schwierigkeit entsteht durch das häufige Blackfacing in ‹Zigeuner›-Filmen: Prominente ‹weiße› Schauspieler treten auf der Leinwand im Gesicht des ‹nicht-weißen› Anderen auf.[39] Hier stellt sich für die Filmschaffen-

37 Die Hauptfunktion von Gegenlicht besteht darin, die Figur in den Vordergrund zu rücken und vom Hintergrund abzuheben. Dieser Effekt wird hier durch die geringe Tiefenschärfe der Kamera verstärkt, die Papuszas Gesicht besonders hervorhebt und in den Vordergrund stellt, indem der Hintergrund verschwimmt und verwischt wird. Eine weitere Funktion des Gegenlichts ist es, die Umrisse der Figur zu definieren und subtile Highlights zu setzen, während andere Bereiche dunkler bleiben. Im Screenshot wird das weiche Gegenlicht verwendet, um die Umrisse von Papuszas schleierbedecktem Kopf zu modellieren, d. h. das Gegenlicht hebt die weiße Farbe des Stoffes hervor.

38 Zur Wiedergabe von Hauttönen siehe Mladenova 2019, S. 31–35.

39 Zur Diskussion der blackface minstrel shows und deren Funktionen, siehe Michael Rogin: «Making America Home. Racial Masquerade and Ethnic Assimilation in the Transition to Talking Pictures». In: *The Journal of American History* 79/3, 1992, S. 1050–1077; Alexander Saxton: «Blackface Minstrelsy and Jacksonian Ideology». In: *American Quarterly* 27/1, 1975, S. 3–28.





13–14 Screenshots aus PAPUSZA (PL 2013): (links) Papuzsa (Jowita Budnik) neben einer dunkelhäutigen ‹Zigeunerin›, die drei Frauen untersuchen heimlich den Inhalt von Jerzy Ficowskis Tasche; Papusza (Jowita Budnik) und Jerzy Ficowski (Antoni Pawlicki) stehen Schulter an Schulter hinter einem dünnen Regenvorhang.

den die Frage, wie sie einen Hollywoodstar oder einen nationalen Filmstar, der eine ‹Zigeuner›-Hauptrolle spielt, realistisch zeigen können und dabei dem narrativen Anspruch gerecht werden, dass die ‹Zigeuner›-Figur› einerseits ‹schwarz› / ‹nicht-weiß› ist, ohne damit dem profilmischen Wissen des Publikums über die ‹weiße› Hautfarbe des Filmstars zu widersprechen. Jowita Budniks Papusza ist hier ein gutes Beispiel: Sie gewinnt ihre ‹nicht-weiße› Hautfarbe stellvertretend durch die Darstellung von Paloma Mirgas Papusza und anderen ‹Zigeunerinnen› (Abb. 12 und Abb. 13). Ich meine, es war möglicherweise der Bekanntheitsgrad von Jowita Budnik, der die Regie veranlasste, all die oben beschriebenen Kameraeinstellungen und Lichtgebungen anzuwenden, um ihr Gesicht buchstäblich zu verstecken. Man kann sich also fragen: Wenn die Regie so sehr darauf bedacht war, Jowita Budniks ‹Weißsein› auf der Leinwand zu bewahren, dass sie die Individualität ihrer Titelfigur zum großen Teil auslöschen musste, warum hat sie sich dann nicht einfach für eine andere Hauptdarstellerin entschieden? Die Anerkennung von Papuszas Individualität hätte von Beginn an ein Ins-Licht-Setzen durch eine angemessene Lichttechnik verlangt. Dyer stellt hierzu fest: «movie lighting discriminates against non-white people because it is used in a cinema and in a culture that finds it hard to recognise them as appropriate subjects for such lighting, that is, as individuals».[40]

Mehr ‹Zigeuner›-Film als historisch basierte Biografie

Der Spielfilm PAPUSZA von Joanna Kos-Krauze und Krzysztof Krauze behauptet, die Persönlichkeit einer Roma-Dichterin darzustellen. Tatsächlich aber reproduziert er die klischeehafte Faszination des ‹Zigeuner›-Lebens auf eine romantische und essenzialistische Weise. In seiner Karlovy Vary-Kritik für *The Hollywood Reporter* bemerkt Stephen Dalton (2013) zu Recht:

40 Dyer 1997, S. 102.

> barely a trace of historical or political context ever intrudes on this closed world. Only a handful of Papusza's simple, folksy verses are quoted in the script, and nor is there much psychological insight into her character. Cursed for being self-educated and gifted by a fiercely patriarchal culture, her story becomes a kind of universal feminist fable, but low on personal detail or emotional warmth. Ultimately, Papusza is less of a literary biopic than a widescreen ensemble drama that recreates the lost, culturally rich world of Poland's Roma community in the 20th century.[41]

Auch Patryk Czekaj (2013) kommentiert in seiner Filmkritik für *Screenanarchy* ebenfalls treffend:

> [a]lthough the movie serves its purpose as a biographical piece it doesn't put enough focus on the titular character, thus failing to reveal the complexity of a weary, troubled, emotionally imbalanced figure and a person that forever changed the way we perceive Romani culture. What we get is a rather vague description of a poet, who had to deal with a lot of criticism from the only people she could ever consider family. The character of Papusza is rarely in the foreground. That oversight gives an impression that she's there only to communicate a valuable message about Roma in general, not about the real Papusza herself. The fact that the film sparsely refers to Papusza's poetry also undermines her actual contribution to the literary world.[42]

41 Stephen Dalton: «PAPUSZA: Karlovy Vary Review». In: *Hollywood Reporter* 6, 2013, www.hollywoodreporter.com (07.02.2022). Übersetzt: «kaum je eine Spur von historischem oder politischem Kontext dringt in diese geschlossene Welt ein. Nur eine Handvoll von Papuszas einfachen, volkstümlichen Versen wird im Drehbuch zitiert, und es gibt auch nicht viel psychologischen Einblick in ihren Charakter. Verflucht, weil sie als Autodidaktin und Begabte in einer streng patriarchalischen Kultur lebt, wird ihre Geschichte zu einer Art universeller feministischer Fabel, der es jedoch an persönlichen Details oder emotionaler Wärme mangelt. Letztlich ist Papusza weniger ein literarisches Biopic als ein Breitwand-Ensemble-Drama, das die verlorene, kulturell reiche Welt der polnischen Roma-Gemeinschaft im 20. Jahrhundert.»

42 Patryk Czekaj: «Review: PAPUSZA is a Beautifully Photographed, Pensive Depiction of a Life Scarred by Success». In: *ScreenAnarchy* 28, 2013, www.screenanarchy.com (03.02.2022). Übersetzt: « Obwohl der Film seinen Zweck als biografisches Werk erfüllt, konzentriert er sich nicht genügend auf die titelgebende Figur und versäumt es so, die Komplexität einer müden, gestörten, emotional unausgeglichenen Figur und einer Person zu offenbaren, die die Art und Weise, wie wir die Roma-Kultur wahrnehmen, für immer verändert hat. Was wir bekommen, ist eine eher vage Beschreibung einer Dichterin, die viel Kritik von den einzigen Menschen einstecken musste, die sie jemals als Familie betrachten konnte. Die Figur der Papusza steht nur selten im Vordergrund. Dieses Versäumnis erweckt den Eindruck, dass sie nur dazu da ist, eine wertvolle Botschaft über die Roma im Allgemeinen zu vermitteln, nicht aber über die echte Papusza selbst. Auch die Tatsache, dass der Film Papuszas Poesie nur spärlich erwähnt, untergräbt ihren tatsächlichen Beitrag zur literarischen Welt.»

Insgesamt transportiert der Film die höchst fragwürdige Vorstellung, dass es eine undurchlässige Grenze zwischen der sesshaften und gebildeten polnischen Mehrheit und der nomadischen und ungebildeten Roma-Minderheit gibt: Der Film zeigt, dass der nomadische Lebensstil, eine tief sitzende Feindseligkeit gegenüber Bildung sowie dysfunktionale, missbräuchliche Beziehungen innerhalb der Familie die Merkmale sind, die die Minderheit definieren; damit wird implizit Alterität und Nicht-Integrierbarkeit der ‹Zigeuner› behauptet.[43] Es fällt auf, dass im Film keine einzige tiefe Bindung zwischen ‹Zigeuner›-Figuren gezeigt wird: weder zwischen Freunden, noch zwischen Geschwistern oder Ehepartnern. Wenn antiziganistische Stereotypen unterlaufen werden sollen, werden genau diese starken Bindungen oftmals hervorgehoben, sowie bei Filmen wie Korkoro[44], The Crazy Stranger[45] oder And the Violins Stopped Playing.[46]

Darüber hinaus gibt es einen gut erhaltenen Bestand an Gedichten von Papusza, aus dem die Zuschauer:innen nur dürftige Fragmente zu hören bekommen. Wenn die Filmschaffenden tatsächlich an der Titelfigur interessiert waren, warum haben sie dann die Roma-Dichterin auch noch ihrer Stimme beraubt? Schließlich wurde die Auswahl der Gedichte für die Handlung von den Filmschaffenden selbst getroffen. Die Pluralform ‹Gedichte› ist hier eigentlich irreführend, denn während des gesamten Films hören wir nur ein einziges Gedicht, ein sehr kurzes, das von Papusza selbst gesprochen wird. Es ist bemerkenswert, dass ein biografischer Film über eine gefeierte Poetin nicht nur mit einem Auge von seiner Hauptfigur und ihrem künstlerischen Schaffen wegsieht, sondern auch mit

43 Im Zusammenhang mit der visuellen Betonung des nomadischen Lebensstils der Minderheit im Film ist es sinnvoll, die Politik der Wissensproduktion über Rom:nja im Bereich der Genforschung zu betrachten. In seiner kritischen Analyse genetischer Forschungsdesigns lenkt der Freiburger Soziologe Mihai Surdu die Aufmerksamkeit auf diejenigen Narrative, die das wissenschaftliche Interesse und die Herangehensweise von Genforscher:innen seit der Entstehung der Disziplin untermauern. Kurz gesagt, so Surdu, sind Genforscher:innen an ‹reinen Zigeunern› im Gegensatz zu ‹gemischten› Individuen interessiert; in etwa 70 Studien mit serologischen Markern aus den 1920er- bis 1990er-Jahren wird ‹Nomadentum› als Kern der ‹Zigeuner›-Population imaginiert. Einige europäische Forscher halten Nomadentum sogar für ein genetisches Merkmal von ‹reinen Zigeunern›. Die meisten Studien stellen Rom:nja als «genetische Isolate» dar, sie werden auch als «Gründerpopulation» bezeichnet. So wird die genetische Isolation der Rom:nja als Ergebnis selbst auferlegter endogamer Heiratstraditionen angesehen. Es wird angenommen, dass die «Vermischung» mit «Europäern» relativ kurz und/oder selten war. Die asiatische Abstammung wird in den Mittelpunkt gestellt, die weiße «europäische Abstammung» wird negiert. Vgl. Mihai Surdu: «Genetic Studies with Roma Subjects: Epistemic, Ethical and Social Implications». In: *Research Proposal Concept submitted for Romani Rose Fellowship, Research Centre on Antigypsyism*. Heidelberg 2020, S. 1–3.

44 Regie: Tony Gatlif, F 2010.

45 Regie: Tony Gatlif, F 1997.

46 Regie: Alexander Ramati, PL / USA 1988.

einem Ohr weghört. Für mich ist das ein Indiz dafür, dass die Filmschaffenden Papuszas poetischen Beitrag nicht ernst nehmen.

Abschließend lohnt es sich zu überlegen, wovon der Blick der Kamera angezogen wird: Sie schwelgt in der Totalen mit Panoramaaufnahmen von ‹Zigeuner›-Karawanen, die durch idyllische Landschaften ziehen, insgesamt sieben solcher Szenen im Film, im Wechsel mit nächtlichen Massenszenen an malerischen Lagerfeuern, insgesamt vier solcher Szenen im Film. Die Kameraperspektive verrät den para-ethnografischen Ehrgeiz der Filmschaffenden, die ‹Zigeuner› als Ganzes zu porträtieren – statt Großaufnahmen von Papuszas Gesicht werden bevorzugt lange Einstellungen des ‹Zigeuner›-Lagers bei Nacht oder Vogelperspektiven des ‹Zigeuner›-Lagers bei Tag verwendet. Obwohl der Film historische Ereignisse erzählt, die entlang einer linearen Zeitachse angeordnet werden können, evoziert seine episodische und nicht-chronologische Struktur – unterbrochen von Vignetten des ‹Zigeuner›-Lebens – die mythische Welt des radikalen, ‹nicht-weißen› Anderen, die mit Natur, Nacht und zyklischer Zeit codiert ist. Wie die formale Analyse zeigt, stabilisiert und verdinglicht der Film durch die Re-Inszenierung des Andersseins der ‹Zigeuner› implizit die polnische ‹weiße› nationale Identität, wobei das ‹Weißsein› ihr wertvollstes Attribut und die visuelle Entsprechung für den rechtmäßigen Platz der Nation in der Geschichte Europas ist.

Filmografie

And the Violins Stopped Playing. Polen / USA 1988. Regie: Alexander Ramati. Roberts / David Films.

The Crazy Stranger [Gadjo dilo]. Frankreich 1997. Regie: Tony Gatlif. Lions Gate Films.

Golden Earrings. USA 1947. Regie: Mitchell Leisen, Paramount Pictures.

Korkoro [Liberté]. Frankreich 2009. Regie: Tony Gatlif. Princes Films.

Olympia. Deutschland 1938. Regie: Leni Riefenstahl. Olympia Film GmbH.

Yentl. USA 1983. Regie: Barbra Streisand. Ladbroke Entertainments Limited.

Papusza. Polen 2013. Regie: Joanna Kos-Krauze / Krzysztof Krauze.

Literatur

Bauer, Matthias: «Das «andere Wissen» und die Macht der «Zigeunerin» im Spielfilm. Arkanum und Ambivalenz einer Projektionsfigur». In: Reuter, Frank / Gress, Daniela / Mladenova, Radmila (Hrsg.): *Visuelle Dimensionen des Antiziganismus*, Heidelberg 2021, S. 99–128

Belting, Hans: *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*, München 2013

Bleiker, Roland: «Multidisciplinarity». In: Guillaume, Xavier / Bilgin, Pinar (Hrsg.): *Routledge Handbook of International Political Sociology*, London 2016, S. 319–327

Bogdal, Klaus-Michael. *Europa erfindet die Zigeuner: Eine Geschichte von Faszination und Verachtung*, Berlin 2011

Bogdal, Klaus-Michael: «Vor-Bilder. Zum Nicht-Sehen-Wollen von Roma». In: Reuter, Frank / Gress, Daniela / Mladenova, Radmila (Hrsg.): *Visuelle Dimensionen des Antiziganismus*, Heidelberg 2021, S. 151–173

Brittancher, Hans Richard: *Leben auf der Grenze. Klischee und Faszination des Zigeunerbildes in Literatur und Kunst*, Göttingen 2012

Brown, Blain: *Cinematography: Theory and Practice*, Oxford 2012

Butler, Frank: «Golden Earrings» Paramount Pictures Inc, 20 Jul 1946. Marlene Dietrichs persönliche Kopie des Drehbuchs GOLDEN EARRINGS (1947) aufbewahrt im Marlene Dietrich Collection Berlin, Deutsche Kinemathek 1946

Czekaj, Patryk: «Review: PAPUSZA is a Beautifully Photographed, Pensive Depiction of a Life Scarred by Success». In: *ScreenAnarchy* 28, 2013, www.screenanarchy.com (03.02.2022)

Dalton, Stephen: «PAPUSZA: Karlovy Vary Review». In: *Hollywood Reporter* 6, 2013, www.hollywoodreporter.com (07.02.2022)

Dyer, Richard: *White*, London 1997

Elsaesser, Thomas / Hagener, Malte: *Film Theory: An Introduction through the Senses*, New York 2015

End, Markus: «Antiziganismus. Zur Verteidigung eines wissenschaftlichen Begriffes in kritischer Absicht». In: *Antiziganismus. Soziale und historische Dimensionen von «Zigeuner»-Stereotypen*, Heidelberg 2015, S. 54–72

«Grundlagepapier Antiziganismus». In: *Allianz gegen Antiziganismus*, https://antigypsyism.eu 28.02.2022)

Heinz, Sarah: «Black Irish, Wild Irish, and Irish Calibans: Ambivalent Whiteness and Racialisation in Cultural Stereotypes of Irishness». In: Mladenova, Radmila / von Borcke, Tobias / Brunssen, Pavel / End, Markus / Reuss, Anja (Hrsg.): *Antigypsyism and Film /Antiziganismus und Film*, Heidelberg 2020, S. 239–249

Keating, Patrick: «The Silent Screen, 1894–1927». In: Keating, Patrick (Hrsg.): *Cinematography*, London 2014, S. 11–34

Mitchell, William J. Thomas: «Was ist ein Bild?». In: Bohn, Volker (Hrsg.): *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik,* Frankfurt a. M. 1990, S. 17–68

Mladenova, Radmila: *The ‹White› Mask and the ‹Gypsy› Mask in Film*, Heidelberg 2022

Mladenova, Radmila / von Borcke, Tobias / Brunssen, Pavel / End, Markus / Reuss, Anja (Hrsg.): *Antigypsyism and Film / Antiziganismus und Film*, Heidelberg 2020

Mladenova, Radmila: *Patterns of Symbolic Violence*, Heidelberg 2019

Mladenova, Radmila: «The figure of the imaginary gypsy in film: I EVEN MET HAPPY GYPSIES (1967)». In: Matras, Yaron (Hrsg.): *Romani Studies* 26/1, Liverpool 2016, S. 1–30

Mladenova, Radmila: «The Imagined Gypsy: The Palindrome of the ‹Human Being›». In: Selling, Jan / End, Markus / Kyuchukov, Hristo / Lascar, Pia / Templer, Bill (Hrsg.): *Antiziganism, What's in a Word?*, Newcastle upon Tyne 2015, S. 13–24

«Papusza – Die Poetin der Roma»: Kairos Film, kairosfilm.de: https://is.gd/M3ki0F (03.03.2022)

Reuter, Frank: *Der Bann des Fremden. Die fotografische Konstruktion des «Zigeuners»*, Göttingen 2014

Rogin, Michael: «Making America Home. Racial Masquerade and Ethnic Assimilation in the Transition to Talking Pictures». In: *Discovering America: A Special Issue. The Journal of American History* 79/3, 1992, S. 1050–1077

Saxton, Alexander: «Blackface Minstrelsy and Jacksonian Ideology». In: *American Quarterly* 27/1, 1975, S. 3–28

Sruba, Ilja: «Typus, Zeichen, Bildpräsenz». In: Eberle, Thomas S. (Hrsg.): *Fotografie und Gesellschaft. Phänomenologische und wissenssoziologische Perspektiven*, Bielefeld 2017, S. 411–423

Surdu, Mihai: «Genetic Studies with Roma Subjects: Epistemic, Ethical and Social Implications». In: *Research Proposal Concept submitted for Romani Rose Fellowship, Research Centre on Antigypsyism*, Heidelberg 2020

Abbildungen

Alle Screenshots stammen vom selben Film: PAPUSZA (PL 2012). Der dt. Vertrieb ist Kairos Film: shop.kairosfilm.de: https://is.gd/ch0dsk Kairos Film (1–14)

Hauke Lehmann

Repräsentationskritik und das «deutsch-türkische Kino»

Die Entfremdung zu mir selbst, wie schmerzhaft auch immer sie sei, verschafft mir diese erlesene Distanz, aus der sowohl die perverse Lust als auch meine Möglichkeit zu imaginieren und zu denken erwachsen, der Impuls meiner Kultur.[1]

Im Spannungsfeld von Rassismus und Film kommt man um das Problem der Repräsentation nicht herum. Und tatsächlich handelt es sich bei dem Begriff der Repräsentation um ein Problem, sowohl in filmtheoretischer als auch in politischer Hinsicht. In diesem Aufsatz möchte ich darlegen, worin die meisten repräsentationskritischen Ansätze nach meiner Auffassung fehlgehen, welche Konsequenzen sich aus diesen problematischen Annahmen ergeben und wie eine gangbare theoretische Alternative aussehen könnte. Gegenstand meiner Erörterungen ist das sogenannte «deutsch-türkische Kino» als paradigmatischer Fall einer Gruppe von Filmen, die zu einem ganz überwiegenden Anteil unter Bezug auf ihre repräsentationale Funktion rezipiert, konzeptualisiert und kritisiert werden.[2]

1 Julia Kristeva: *Fremde sind wir uns selbst*. Frankfurt a. M. 2016, S. 23.

2 Dieser Aufsatz basiert auf Forschung, die aus Mitteln der DFG gefördert wurde. Vgl. die Website des Forschungsprojekts *Transkulturelle, integrative und rassistische Poetiken audiovisueller Bilder – Medien im Widerstreit kultureller Gemeinschaftsbildung zwischen Deutschland und der Türkei* im Sonderforschungsbereich *Affective Societies* an der Freien Universität Berlin: sfb-affective-societies.de: https://is.gd/aXAt0w (10.02.2023).

Dieser Gegenstand ist nicht zufällig gewählt: Vielmehr scheint mir an dieser Stelle der neuralgische Punkt der Debatte zu liegen. So ist bereits die Benennung der Filme als «deutsch-türkisches Kino» Ausdruck einer spezifischen Lesart, die ich in diesem Text durch Verwendung der Anführungszeichen sichtbar machen möchte. Diese Lesart perspektiviert die unter dem Namen zusammengefassten Filme primär nicht stilistisch oder historisch, sondern produktionsästhetisch und/oder thematisch und insbesondere kulturell/ethnisch. Dadurch wird der Begriff der Repräsentation doppelt aufgeladen: im Sinne der politischen Repräsentation von Minderheiten und im Sinne der Repräsentationsfunktion filmischer Bilder. Diese zwei Dimensionen des Repräsentationsbegriffs werden in der Debatte oft miteinander vermengt, wodurch sich einige der Schwierigkeiten ergeben, denen ich mich in diesem Text widmen möchte.

Ich wähle den Gegenstand des «deutsch-türkischen Kinos» auch deshalb, weil in diesem Fall der Zusammenhang zwischen der Praxis der Repräsentationskritik und der Produktion audiovisueller Bilder besonders eng erscheint: Wie ich an anderer Stelle ausgeführt habe,[3] sind einige der Grundlagen des repräsentationskritischen Ansatzes zu Maximen geronnen, die Einfluss auf die redaktionellen Vorgaben deutscher Filmförder-Institutionen wie des öffentlich-rechtlichen Fernsehens hatten und haben. Das «deutsch-türkische Kino» wiederum ist in überaus hohem Maße von der Auseinandersetzung mit diesen Institutionen geprägt und kann als ein Genre verstanden werden, das – als generische Kategorie – maßgeblich von diesen Institutionen ‹erfunden› wurde. In diesem Sinne erscheint es notwendig, den Begriff des «deutsch-türkischen Kinos» einerseits zu historisieren[4] und andererseits auf seine theoretischen Bedingungen hin zu befragen. Letzteres ist wichtig, weil im Gemenge zwischen politischer und filmtheoretischer Dimension des Repräsentationsbegriffs das Problem rassistischer Zuschreibungen virulent wird. Wie es dazu kommt und wie sich das Problem angehen lässt, möchte ich im Folgenden ergründen.

Kritik der Repräsentationskritik

Das kulturwissenschaftliche Paradigma der Repräsentationskritik definiert sich, zunächst schematisch gesprochen, durch zwei oft implizit bleibende Impulse, bzw. Hypothesen, die für die praktische Untersuchung filmischer Bilder in Anschlag gebracht werden: Die erste Hypothese setzt einen Begriff von Identität, der

3 Hauke Lehmann: «Die Produktion des ‹deutsch-türkischen Kinos›. Die Verflechtung von Filme-Machen und Filme-Sehen in Lola + Bilidikid (1998) und Tiger – Die Kralle von Kreuzberg». In: Ömer Alkın (Hrsg.): *Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext*, Wiesbaden 2017a, S. 275–296.

4 Vgl. Muriel Schindler: *Deutsch-türkisches Kino. Eine Kategorie wird gemacht.* Marburg 2021.

die Grundlage und den Ausgangspunkt für die zu übende Kritik bildet. Dies ist der politische Impuls des Ansatzes, und er impliziert Aussagen über das Wesen sozialer Realität. Die zweite Hypothese setzt einen Begriff von Repräsentation, der auf dem Identitätskonzept aufbaut. Dies ist der medientheoretische Impuls des Ansatzes, und er impliziert Aussagen über den Inhalt filmischer Bilder. Die beiden Impulse werden nun aufeinander bezogen: Filmische Bilder werden demnach nicht einfach nur als Repräsentationen betrachtet, analysiert und kritisiert, sondern danach, wie sich diese Repräsentationen zum vorausgesetzten Identitätskonzept verhalten. Ich möchte diese schematische Charakterisierung in den folgenden Ausführungen etwas veranschaulichen.

Der repräsentationskritische Blick sucht im filmischen Bild nach jenen Formen von Identität, deren Existenz in der sozialen Welt er zuvor vorausgesetzt hat. Dies äußert sich üblicherweise in verschiedenen Modellen quasi-naturalistischer Figurenpsychologie: Figuren durchlaufen nach dieser Vorstellung Entwicklungen, sie reifen, emanzipieren sich oder regredieren. Sie äußern ihre Meinungen und Probleme im Dialog mit anderen Figuren, sie haben Gefühle, die missachtet und verletzt werden können, sie haben einen biografischen «Hintergrund» und eine sexuelle, ethnische und kulturelle Identität. Durch all diese Eigenschaften stehen sie ein für bestimmte Subjektpositionen, die sich aus den theoretisch hergeleiteten Identitätsmodellen ableiten: hybrid,[5] interkulturell,[6] transkulturell,[7] usw. Trotz des naturalistischen Anscheins dieser Perspektive werden auf diese Weise Figuren konstruiert, die keineswegs einfach in der Realität leben. Sie leben vielmehr in einer Welt konstruierter Bedeutung, in der jedes Detail von Narrativ und Mise en Scène semantisch aufgeladen ist. Jedes Detail steht dabei zum einen für sich selbst – ein Telefon ist ein Telefon, wie «wir» es kennen, Drogen sind Drogen, die Scheidung der Eltern ist genau das: eine biografische Tatsache, die sich zugleich in größere kulturelle und gesellschaftliche Zusammenhänge einsortiert. Zum anderen nimmt jedes Objekt, jeder Sachverhalt einen festen Platz in einem theoretisch fundierten Koordinatensystem ein, das ihm einen – normativ evaluierten – Platz zuweist: Der Besitz eines Mobiltelefons etwa impliziert ein bestimmtes Maß an *Agency*, bzw. kommunikativer Kompetenz; wenn Figuren mit

5 Vgl. Rob Burns: «Towards a Cinema of Cultural Hybridity. Turkish-German Filmmakers and the Representation of Alterity». In: *Journal of Contemporary Central and Eastern Europe* 15/1, 2007, S. 3–24.

6 Vgl. Georg Seeßlen: «Das Kino der doppelten Kulturen. Erster Streifzug durch ein unbekanntes Kino-Terrain». In: *epd Film* 12, 2000, S. 22–29; Matthias Thiele: «Integration für Anfänger? – Interkulturalität in den Fernsehserien Türkisch für Anfänger (ARD) und Alle lieben Jimmy (RTL)». In: Petra Meurer / Martina Ölke / Sabine Wilmes (Hrsg.): *Interkulturelles Lernen*. Bielefeld 2009, S. 183–197; Öngün Eryılmaz: *Jenseits von Heimat. Raum im cinéma du métissage in Deutschland und in Frankreich*. Wiesbaden 2018.

7 Vgl. Christopher Clark: «Transculturation, Transe Sexuality, and Turkish German. Kutluğ Ataman's Lola und Bilidikid». In: *German Life and Letters* 59/4, 2006, S. 555–572.

türkischem Migrations-«Hintergrund» mit Drogen dealen, handelt es sich um ein rassistisches Klischee; wenn die Eltern sich scheiden lassen, wird dadurch der Identitätsentwurf von Heranwachsenden infrage gestellt. Kurz: Im Paradigma der Repräsentationskritik leben die filmischen Figuren in einer Welt, die eben nicht für sich existiert, sondern immer schon auf eine bestimmte Weise, aus einer bestimmten Perspektive angeschaut und wahrgenommen wird.[8] Diese Welt ist geprägt von bestimmten Vorannahmen und Einstellungen, die ihre Referenz aus einer sozial- und kulturwissenschaftlich verstandenen Realität beziehen. Gleichzeitig bleiben diese Vorannahmen oftmals implizit und werden in einer repräsentationalen Logik vorausgesetzt.

Ein Beispiel: Es gilt dem repräsentationskritischen Ansatz als politisch progressiv, wenn in den Filmen zu Beginn des 21. Jahrhunderts die Figur des türkischen Gemüsehändlers anderen Figuren, zum Beispiel der Drag Queen, weicht.[9] Dabei ist interessanterweise die Rede davon, die Filme würden sich dadurch der «Bürde der Repräsentation» entledigen,[10] obwohl die Untersuchung der Filme weiterhin nach Maßgabe einer repräsentationalen Logik verfährt. Damit wird das Konzept politischer Repräsentation mit dem filmtheoretischen Repräsentationsbegriff vermengt und vertauscht. Filmtheoretisch gesehen hat das filmische Bewegungsbild, so lange es auf eine erkennbare Welt verweist, immer eine repräsentationale Dimension – unabhängig von jeder politischen Agenda, die es für begrüßenswert halten mag, wenn konventionelle patriarchale Rollenbilder aufgebrochen werden. Diese repräsentationale Dimension kann jedoch nicht (etwa als Index) vorausgesetzt werden; vielmehr ist zu analysieren, wie sie jeweils in der Dauer der Filmwahrnehmung zustande kommt.[11] Die Vertauschung zwischen einer filmischen Poetik und einer kritischen Sichtweise, die im obigen Beispiel zu konstatieren ist, ist typisch für den Diskurs. Sie verkennt, dass es zumindest teilweise die kritische Perspektive selbst ist, die den Filmen diese «Bürde der Repräsentation» auferlegt. Es ist das Zustandekommen dieser spezifischen Perspektive

8 Zur Diskussion um Fragen der Perspektivität und Indexikalität des filmischen Bildes vgl. die Beiträge in: *differences. A Journal of Feminist Cultural Studies* 18/1, 2007; Gertrud Koch (Hrsg.): *Perspektive. Die Spaltung der Standpunkte. Zur Perspektive in Philosophie, Kunst und Recht*. München 2010; Thomas Hilgers / Gertrud Koch (Hrsg.): *Perspektive und Fiktion*. München 2017; Guido Kirsten: «Jean-Pierre Meunier's Modalities of the ‹Filmic Attitude›. Towards a Theory of Referentiality in Cinematic Discourse». In: Julian Hanich / Daniel Fairfax (Hrsg.): *The Structures of the Film Experience by Jean-Pierre Meunier. Historical Assessments and Phenomenological Expansions*. Amsterdam 2019, S. 273–287.

9 Vgl. Daniela Berghahn: «From Turkish greengrocer to drag queen. Reassessing Patriarchy in recent Turkish-German Coming-of-Age Films». In: *New Cinemas: Journal of Contemporary Film* 7/1, 2009, S. 55–69.

10 Mercer, zit. nach Berghahn 2009, S. 55, meine Übersetzung.

11 Vgl. Gunning, Tom: «Moving Away from the Index. Cinema and the Impression of Reality». In: *differences. A Journal of Feminist Cultural Studies* 18/1, 2007, S. 29–52.

im Akt des Filme-Sehens, das aus solchen Untersuchungen ausgeblendet wird und an dem ich in theoretischer Hinsicht interessiert bin.

Die beschriebene Aufladung der Welt mit Bedeutung begünstigt eine Tendenz zur Stillstellung des Bewegungsbildes, zur Transformation einer audiovisuellen, sich in der Zeit entfaltenden Komposition in einen Text. Entsprechend argumentiert der repräsentationskritische Ansatz oft mit Dialog-Interpretationen, Handlungszusammenfassungen oder Stills aus den untersuchten Filmen,[12] praktisch niemals mit der Analyse von Bewegungsfigurationen oder zeitlichen Verlaufsformen. Der Begriff des filmischen ‹Textes› basiert zudem auf einer klaren, dichotomen Aufteilung zwischen Realität und Fiktion. Diese Aufteilung ist nicht nur konzeptuell begründet, sondern auch logisch, bzw. zeitlich: Die Realität gilt diesem Modell als (theoretisch) begriffen oder zumindest in ihren wesentlichen Zügen begreifbar und geht ihrer fiktionalen Abbildung im filmischen ‹Text› voraus.

Aus dieser Konstellierung von Realität und Fiktion resultiert in der praktischen Anwendung des repräsentationskritischen Ansatzes eine deutliche konzeptuelle Abgrenzung zwischen sozial engagiertem und auf Unterhaltung ausgerichtetem Kino.[13] Beliebt sind gegenüber den populären Genres der Komödie und des Gangsterfilms vermeintlich näher an der Alltagsrealität (und näher an einer Auffassung von Film als Kunst) lokalisierte Genres wie das Road Movie, das Coming-of-Age-Drama oder Milieustudien – Formen, die der psychologischen Verfasstheit und Entwicklung ihrer fiktionalen Figuren eine starke erklärende Kraft zuschreiben.[14] Science-Fiction und andere Genres, die auf eindeutig erkennbare Weise mit einer Verzerrung sozialer Alltagswirklichkeit arbeiten, lassen sich allerdings – als Allegorien gelesen – wieder für den repräsentationskritischen Diskurs produktiv machen.

Wie manifestieren sich nun diese Grundsätze in der Konfrontation mit einem bestimmten Korpus: nämlich jenen Filmen, die unter dem Begriff des «deutsch-türkischen Kinos» diskutiert werden? Die akademische Debatte zum «deutsch-

12 Vgl. Stan Jones: «Turkish-German Cinema today. A case study of Fatih Akin's Kurz und Schmerzlos (1998) and Im Juli (2000)». In: Guido Rings / Rikki Morgan-Tamosunas (Hrsg.): *European Cinema. Inside Out. Images of the Self and the Other in Postcolonial European Film*. Heidelberg 2003, S. 75–91; Martin Nies: «Culture-Clash-Komödien der Gegenwart. Konzeptionen von Transkulturalität, Intrakulturalität und Gender in Türkisch für Anfänger, Fack Ju Göhte und Zwei Familien auf der Palme». In: *Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik* 1, 2015, S. 65–96; Pelin Kivrak: «Unburdening the Past. Transhistorical Representations of Complicity in Contemporary Turkish-German Fiction and Film». In: *Comparative Literature Studies* 56/4, 2019, S. 827–846.

13 Vgl. Rob Burns: «Turkish-German cinema. From cultural resistance to transnational cinema?». In: David Clarke (Hrsg.): *German cinema since unification*. London, New York, 2006, S. 127–149.

14 Vgl. Ortrud Gutjahr: «Unter Selbstbehauptungsdruck. Asylsuche und Neuorientierung in Ayşe Polats Adoleszensfilm [sic] En Garde». In: Şeyda Ozil / Michael Hofmann / Yasemin Dayıoğlu-Yücel (Hrsg.): *Türkisch-deutscher Kulturkontakt und Kulturtransfer. Kontroversen und Lernprozesse*. Göttingen 2010, S. 85–93; Berghahn 2009.

türkischen Kino» sowie die Kritik an einigen ihrer kennzeichnenden Aspekte ist in ihren Grundzügen an anderer Stelle ausführlich dokumentiert worden.[15] Es genügt daher an dieser Stelle eine kurze Rekapitulation der wesentlichen Argumente:

Üblicherweise werden Filme, die unter die Bezeichnung «deutsch-türkisches Kino» fallen, unter einem Paradigma der Repräsentation betrachtet. Diesem Paradigma zufolge verweisen die Probleme, mit denen fiktionale Figuren konfrontiert sind, auf reale gesellschaftliche Auseinandersetzungen.[16] Die Filme kommentieren diese Probleme (oder lassen sie unkommentiert), sie spiegeln gesellschaftliche und kulturelle Entwicklungen wider.[17] Kurzum, sie verhandeln Fragen des Zusammenlebens auf der Ebene von Handlung und Erzählung.[18] Es sind Fragen, wie sie in Migrationsdiskursen immer wieder gestellt werden: Fragen nach Identität, Integration oder Zugehörigkeit.[19] Diese Fragen werden in den Filmen durch fiktive Figuren gestellt, die nach biografischen, kulturellen, körperlichen oder religiösen Merkmalen als deutsch, türkisch oder türkisch-deutsch gelesen werden.[20] Die Filme werden dann danach beurteilt, wie sorgfältig sie diskursiv vorgegebene Bilder des Deutsch- oder Türkischseins reproduzieren.[21] So leitet

15 Vgl. Marco Abel: «The Minor Cinema of Thomas Arslan. A Prolegomenon». In: Sabine Hake / Barbara Mennel (Hrsg.): *Turkish German Cinema in the New Millennium. Sites, Sounds, and Screens*. New York, Oxford 2012, S. 44–55; Ömer Alkın: «Einleitung»: In: Ömer Alkın (Hrsg.): *Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext*, Wiesbaden 2017b, S. 1–21; Ömer Alkın: *Die visuelle Kultur der Migration. Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos*. Bielefeld 2019; Lehmann 2017a; Hauke Lehmann: «How does Arriving Feel? Modulating a Cinematic Sense of Commonality». In: *Transit* 11/1, 2017b, escholarship.org: https://is.gd/ZNxBo1 (06.09.2022); Schindler 2021; Markus Spöhrer: «Zur Produktion des ‹Kanak›-Stereotypen. Übersetzungen und Verknüpfungen von ‹postmigrantischer› Erfahrung und filmischen Diskursen der HipHop-Kultur». In: Ömer Alkın (Hrsg.): *Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext*. Wiesbaden 2017, S. 297–313.

16 Vgl. Hamid Naficy: *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton, Oxford 2001; Victoria Fincham: «Violence, Sexuality and the Family: Identity ‹Within and Beyond Turkish-German Parameters› in Fatih Akın's Gegen die Wand, Kutluğ Ataman's Lola + Bilidikid and Anno Saul's Kebab Connection» In: *German as a Foreign Language* 1, 2008, S. 40–72.

17 Vgl. Berghahn 2009.

18 Burns 2007; Guido Rings: «Blurring or Shifting Boundaries? Concepts of Culture in Turkish-German Migrant Cinema». In: *German as a Foreign Language* 1, 2008, S. 6–39.

19 Vgl. Jochen Neubauer: *Türkische Deutsche, Kanakster und Deutschländer: Identität und Fremdwahrnehmung in Film und Literatur: Fatih Akın, Thomas Arslan, Emine Sevgi Özdamar, Zafer* Şenocak *und Feridun Zaimoğlu*, Würzburg 2011; El Hissy, Maha: *Getürkte Türken. Karnevaleske Stilmittel im Theater, Kabarett und Film deutsch-türkischer Künstlerinnen und Künstler*. Bielefeld 2012.

20 Vgl. Seeßlen 2000; Brad Prager: «‹Only the Wounded Honor Fights›: Züli Aladağ's Rage and the Drama of the Turkish German Perpetrator». In: Sabine Hake / Barbara Mennel (Hrsg.): *Turkish German Cinema in the New Millennium. Sites, Sounds, and Screens*, New York, Oxford 2012, S. 109–120.

21 Vgl. die von Deniz Göktürk aus dem britischen in den «deutsch-türkischen» Kontext übertra-

sich die Definition des «deutsch-türkischen Kinos» nicht aus generischen Zusammenhängen her, sondern aus der Geschichte der Migration, genauer: «the history of postwar migration and the politics of social, political, and legal integration that found expression in the first wave of films about Turkish Germans that continue to inform the filmic imagination in the new millennium.»[22]

Es gibt zwei zentrale Gründe, warum eine solche Konzeptualisierung des «deutsch-türkischen Kinos» problematisch ist. Erstens besteht das theoretische Problem darin, dass diese Denkweise auf der Annahme beruht, es sei möglich, fiktionale Charaktere als mehr oder weniger unabhängige Einheiten aus dem Bewegungsbild zu extrahieren und sie mit vorfilmischen Realitäten zu vergleichen. Wäre diese Annahme zutreffend, könnten wir problemlos die Form vom Inhalt trennen, Filme als Texte behandeln und versuchen zu isolieren, was sie aussagen. Filme sind jedoch keine propositionalen Aussagen. Sie geben vielmehr etwas zu hören und zu sehen, indem sie sich selbst als ein Hören und Sehen entfalten.[23] Wenn wir beurteilen wollen, wie Filme zu sozialen und politischen Realitäten sprechen, müssen wir berücksichtigen, wie sie ihr Publikum adressieren – eine Frage, die sich ohne medienästhetische Erwägungen nicht beantworten lässt. In dieser Hinsicht reicht es nicht aus, Bewegungsbilder mit Aussagen gleichzusetzen, selbst wenn man sie mit Sprechakten vergleicht. Es scheint vielversprechender, sie als Mittel zum Sehen und Hören aufzufassen, sowie als Mittel, Zuschauer:innen zum Sehen und Hören zu bringen. Zweitens besteht das politische Problem darin, dass die beschriebene Vorstellung von Repräsentation auf der Annahme beruht, dass die Filme auf ein feststehendes, allgemein geteiltes und unvermitteltes Wissen darüber verweisen, wie die Realität und die Geschichte der türkisch-deutschen sozialen Beziehungen aussehen. Wäre diese Annahme zutreffend, könnten Filme jedoch niemals gesellschaftskritisch sein. Sie wären dazu verdammt, alle rassistischen Stereotypen, alle falschen Vorstellungen und alle Vorurteile, die in gesellschaftlichen Diskursen zirkulieren, zu wiederholen – vergleichbar jenem quasi-totalitären Zustand, den Max Horkheimer und Theodor Adorno (2003) im

gene Debatte um ein «cinema of duty» vs. «pleasures of hybridity»: Deniz Göktürk: «Migration und Kino – Subnationale Mitleidskultur oder transnationale Rollenspiele?». In: Carmine Chiellino (Hrsg.): *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*. Stuttgart 2000, S. 329–347. Vgl. zur Herkunft dieser Kategorien Sarita Malik: «Beyond the ‹Cinema of Duty›? The Pleasures of Hybridity». In: Andrew Higson (Hrsg.): *Dissolving Views. New Writings on British Cinema*. London 1996, S. 202–215.

22 Hake, Sabine / Mennel, Barbara (Hrsg.): «Introduction». In: *Turkish German Cinema in the New Millennium*. New York, Oxford 2012b, S. 2. Übersetzt: «[aus] der Geschichte der Nachkriegsmigration und der Politik sozialer, politischer und legaler Integration, die zum Ausdruck kam in der ersten Welle von Filmen über Deutschtürken, welche auch im neuen Jahrtausend die filmische Imagination anregen.»

23 Vgl. Vivian Sobchack: *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton 1992.

Kulturindustrie-Kapitel der *Dialektik der Aufklärung* beschreiben: «Unweigerlich reproduziert jede einzelne Manifestation der Kulturindustrie die Menschen als das, wozu die ganze sie gemacht hat.»[24] Der wissenschaftlichen Analyse bliebe nichts anderes übrig, als nach bereits bestehenden rassistischen Stereotypen zu suchen und sie damit ihrerseits zu reproduzieren: Die im Film gesprochene Sprache etwa (der Einsatz des Türkischen und des Deutschen in verschiedenen Kombinationen) wäre kein künstlerisch eingesetztes Mittel – etwa zur Spannungserzeugung oder zur Inszenierung komischer Konflikte –, sondern Ausweis der Anpassung eingewanderter Menschen an die sogenannte deutsche Mehrheitsgesellschaft.

Die vorherrschende Konzeption des «deutsch-türkischen Kinos» impliziert identitätspolitische Vorannahmen, denen sie in der Regel nicht Rechnung trägt. Wenn wir die Möglichkeit voraussetzen, die Filme auf ihrer Repräsentationsebene zu lesen, ohne die Entstehung der Repräsentation zu analysieren, verneinen wir jede Schwierigkeit, zu wissen, was «deutsch» und was «türkisch» ist. Wir fragen uns nicht mehr, wie wir zu diesen Begriffen kommen, sondern nehmen sie als gegeben hin. Der Gegenstand unserer Überlegungen ist dann nicht mehr die Konfliktlinie zwischen dem Politischen und dem Ästhetischen, sondern die Umsetzung vorgefasster Konzepte. Wenn wir die Filme nicht zu Zielen der Kritik an einer solchen Identitätspolitik reduzieren, sondern ihre eigene Kritikfähigkeit entfalten wollen, müssen wir sie auf andere Weise mit aktuellen Debatten über Migration und Gemeinschaft in Beziehung setzen.

Entsprechend ist der Begriff des «deutsch-türkischen Kinos» in der jüngeren Forschung vielfach kritisiert, dekonstruiert und neu perspektiviert worden. Nanna Heidenreich (2015) hat, mit dem Begriff der «V/Erkennung»[25] operierend, vor allem das Problem der Repräsentation von Minderheiten in den Blick genommen und dabei für eine Stärkung emanzipatorischer Ansätze plädiert, wodurch die Filme immer schon im Kontext der gesellschaftlichen Diskurse betrachtet werden, auf die sie sich vordergründig in ihren Plots beziehen. Bei Gözde Naiboğlu (2018) verschiebt sich der Fokus auf die unter dem Begriff des «Deutsch-Türkischen» verhandelten Filme deutlich: Sie begreift ausgewählte Filme der 1990er- und 2000er-Jahre als Auseinandersetzungen mit dem Problem der Arbeit in einer globalisierten Welt. Dadurch, dass sie das «deutsch-türkische Kino» in die Nähe der sogenannten «Berliner Schule» rückt (bestehend aus Regisseur:innen wie Christian Petzold, Angela Schanelec und Christoph Hochhäusler), fasst sie das Verhältnis zwischen der ästhetischen Erfahrung der Filme und ihrer poli-

24 Max Horkheimer / Theodor Adorno: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt a. M. 2003, S. 135.

25 Nanna Heidenreich: *V/Erkennungsdienste, das Kino und die Perspektive der Migration*. Bielefeld 2015.

tischen Dimension gänzlich anders auf, als dies in der Debatte zum «deutsch-türkischen Kino» sonst üblich ist, nämlich als Frage der körperlichen Affizierung. Sie weicht damit allerdings auch einigen der Probleme aus, die mit der Nutzung des Begriffs einhergehen.[26] Ömer Alkıns Buch zum Thema (2019) zieht eine andere Verbindung, nämlich die zwischen «deutsch-türkischem Kino» und dem «türkischen Emigrationsfilm». Letzterer ist in der deutsch- und englischsprachigen Forschung bisher praktisch völlig übersehen worden. Alkın geht das Problem der Repräsentation durch Bezug auf das Konzept der visuellen Kultur an und stellt die Frage, wie die Filme das epistemische Objekt «Migration» herstellen.[27] Es bleibt die Schwierigkeit bestehen, dass dadurch ein Migrationsdiskurs primär gesetzt wird, zu dem die audiovisuellen Bilder dann ins Verhältnis gesetzt werden. Muriel Schindler[28] schließlich hat untersucht, wie die Kategorie «deutsch-türkisches Kino» im Kontext der deutschen Medienlandschaft überhaupt entstanden ist und sich dafür mit den medialen Akteur:innen und Instanzen auseinandergesetzt, die an der Formierung einer entsprechenden Vorstellung beteiligt waren und sind: Filmfestivals, Fernsehredaktionen, Medienstiftungen und Produktionsfirmen. Dabei argumentiert sie hauptsächlich diskursiv; die Dimension der ästhetischen Erfahrung steht demgegenüber eher am Rande. Eben diese Perspektive scheint mir jedoch entscheidend: die Frage nach dem «deutsch-türkischen Kino» ist als eine filmwissenschaftliche Frage aufzufassen, für die sich das theoretische Problem mit erhöhter Schärfe stellt: wie sich von der gesellschaftlichen Dimension filmischer Bilder sprechen lässt, ohne die repräsentative Funktion dieser Bilder vorauszusetzen.

Das fehlende Volk

Ich möchte die Herausforderung kurz an einem Filmbeispiel erläutern: der Film 40 qm Deutschland[29] gilt nicht nur als einer der Gründungsfilme des «deutsch-türkischen Kinos», sondern auch als Paradefall für das sogenannte «Mitleidskino»[30], das verbreitet als Ausdruck patriarchaler Herablassung gegenüber der als Opfer inszenierten Figur der hilflosen Migrantin bewertet wird. So schreibt etwa Rob Burns zur Hauptfigur Turna: «Not the least disturbing aspect of Turna's plight is her lack of resistance. So conditioned is she to her husband's patri-

26 Gözde Naiboğlu: *Post-Unification Turkish German Cinema. Work, Globalisation and Politics beyond Representation*. Cham 2018.

27 Alkın 2019.

28 Schindler 2021.

29 40 qm Deutschland, Regie: Tevfik Başer, D 1986.

30 Alkın 2017b.

archal authoritarianism that she cannot, or dare not, utter more than the mildest of protestations.»[31] Statt die angebliche Widerstandslosigkeit der Figur Turna aus der Analyse von Mise en Scène, Montage oder Schauspiel herzuleiten, verknüpft Burns sie mit Spekulationen über kulturelle Ursachen. Guido Rings begreift Turnas Schicksal gleichfalls als Repräsentation sozialer Zustände: «This imprisonment makes her a victim of grossly misunderstood patriarchal family structures within which women are degraded to objects of male possessive desires, and it stops her from getting to know the country she and her husband emigrated to.»[32] Was in dieser Perspektive nahezu unsichtbar bleibt, beim Sehen des Films jedoch ins Auge sticht, ist die Tatsache, dass Başers Film in vielfältigen Aspekten seiner audiovisuellen Inszenierung eine generische Konstellation aufnimmt, die als Topos der «Frau allein in einem Zimmer»[33] bis in die Anfänge des Melodrams zu Filmen wie Way Down East[34] und Applause[35] zurückreicht und ihr affektives Spektrum von verzweifelter Sehnsucht[36] über den Horror[37] bis zur reflexiven Brechung[38] ausbreitet. In diesem affektiven Spektrum verortet sich 40 qm Deutschland durch seine komplexe Zeitlichkeit, sein Spiel mit Realitätsebenen sowie durch die Art der audiovisuellen Raumkonstruktion auf durchaus vielfältige Weise.

Es geht nun nicht darum, ob hypothetische Zuschauer:innen die zahlreichen Referenzen erkennen, die 40 qm Deutschland zu früheren Filmen anlegt. Schon eher ist von Bedeutung, wie diese Referenzen moduliert und transformiert werden, um neue Ebenen von Bedeutung zu erschließen. Worauf es aber vor allem ankommt, ist die Frage, in welchem Diskurs sich der Film dadurch verortet. Der ostentative Verweis auf das klassische Hollywood- und das europäische Arthouse-Kino sagt etwas über die Art und Weise aus, in der Başer sich auf den Migrations- und Integrationsdiskurs bezieht: nicht durch eine Übersetzung so-

31 Burns 2006, S. 129. Übersetzt: «Keinesfalls am wenigsten beunruhigend an Turnas Misere ist ihr Mangel an Widerstand. Sie ist derartig an den patriarchalen Autoritarismus ihres Ehemanns angepasst, dass sie nicht mehr als den zaghaftesten Protest zu äußern vermag oder wagt.»

32 Guido Rings: «Blurring or Shifting Boundaries? Concepts of Culture in Turkish-German Migrant Cinema». In: *German as a Foreign Language* 1, 2008, S. 13. Übersetzt: «Diese Gefangenschaft macht sie zum Opfer völlig missverstandener patriarchaler Familienstrukturen, in welchen Frauen zu Objekten männlicher Besitzwünsche degradiert werden, und sie hindert sie daran, das Land kennenzulernen, in das sie und ihr Ehemann ausgewandert sind.»

33 Kappelhoff, Hermann: *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*. Berlin 2004, S. 32–33.

34 Way Down East, Regie: David W. Griffith, USA 1920.

35 Applause, Regie: Rouben Mamoulian, USA 1929.

36 Magnificent Obsession, Regie: Douglas Sirk, USA 1954.

37 Gaslight, Regie: George Cukor, USA 1944; The Haunting, Regie: Robert Wise, GB 1963.

38 Die Sehnsucht der Veronika Voss, Regie: Rainer Werner Fassbinder, D 1982; ¿Qué he hecho yo para merecer esto!!, Regie: Pedro Almodóvar, E 1984.

ziologischer Thesen, sondern mit allen Mitteln sowohl des Genrekinos als auch des diskursiv geadelten Kunstkinos. In dieser Selbstverortung steckt der politische Gehalt und die eigentliche Bedeutung des Films als selbstbewusste Positionsbestimmung deutsch-türkischer Befindlichkeit – gerade auch in Absetzung von dem, was an deutschen Filmen in jenen Jahren in die Kinos kam. Dies verbindet ihn mit den späteren Filmen, die Ende der 1990er-Jahre auf den Plan traten: Geschwister – Kardeşler[39], Kurz und schmerzlos[40] oder Auslandstournee[41]. Viel eher als die Repräsentation eines Bevölkerungsanteils ist es dieser Akt der (jeweils leicht abweichenden) Selbstverortung, der Başer mit Filmemacher:innen wie Fatih Akın, Thomas Arslan und Ayşe Polat verbindet.

Ein großer Teil der Forschung zum «deutsch-türkischen Kino» unterliegt, so meine These, einem Missverständnis, das Antonio Gramsci mit Bezug auf den Zusammenhang von Kunst und Gesellschaft, und dabei speziell hinsichtlich des Phänomens der Folklore, folgendermaßen adressiert hat:

> Eine […] Einteilung oder Unterscheidung der Volkslieder: 1. die vom Volk und für das Volk komponierten Lieder; 2. Die für das Volk, aber nicht vom Volk komponierten; {3.} die weder vom Volk noch für das Volk geschriebenen, aber von diesem angenommenen, weil seiner Denk- und Fühlweise entsprechend. Mir scheint, daß alle Volkslieder auf diese dritte Kategorie zurückgeführt werden können und müssen, weil das, was das Volkslied kennzeichnet, im Rahmen einer Nation und ihrer Kultur, weder die künstlerische Tatsache noch der historische Ursprung ist, sondern seine Weise, die Welt und das Leben aufzufassen, im Gegensatz zur offiziellen Gesellschaft: darin und nur darin ist die «Kollektivität» des Volkslieds und des Volkes selbst zu suchen.[42]

Damit ist eine klare Absage an die Rekonstruktion von Repräsentationsverhältnissen formuliert, zugunsten einer Erforschung von Praktiken des Gebrauchs. Gramsci konzeptualisiert hier *in nuce* die affektökonomische Funktion kultureller Produkte: nämlich die Manifestation einer «Weise, die Welt und das Leben aufzufassen», mithin: eines Gefühls dafür, mit anderen eine Welt und eine Sicht auf die Welt zu teilen. Es ist äußerst instruktiv, dass Gramsci sich für seine Überlegungen keineswegs auf die hohe Kunst beruft, sondern mit dem Volkslied eine Form untersucht, die in einigen Aspekten dem populären Unterhaltungskino nahekommt, aus dem sich das «deutsch-türkische Kino» zu einem Großteil zusammensetzt. Was es an dieser Form zu rekonstruieren gilt, ist demnach eine «Denk-

39 Geschwister – Kardeşler, Regie: Thomas Arslan, D 1997.

40 Kurz und Schmerzlos, Regie: Fatih Akın, D 1998.

41 Auslandstournee, Regie: Ayşe Polat, D 2000.

42 Antonio Gramsci: *Literatur und Kultur*. Hamburg 2012, S.174.

und Fühlweise». Es geht dabei jedoch keineswegs darum, auf diesem Wege, gewissermaßen durch die Hintertür, doch wieder einen festen Ort der Verankerung von Identität einzuführen, nämlich in einem unterstellten Wesen des «Volkes». Verdeutlicht Gramsci doch unmittelbar im Anschluss, dass «das Volk selbst keine kulturell homogene Kollektivität ist, sondern zahlreiche, unterschiedlich zusammengesetzte Schichtungen aufweist»[43], die nur in ihren historisch je spezifischen Konstellationen zugänglich sind.

Mit Gilles Deleuze[44] könnte man noch einen Schritt über diese Überlegung hinausgehen und die These ernstnehmen, dass das Volk im modernen Kino fehlt, dass also die Konturen dessen, was nach Repräsentation strebt, nie feststehen, sondern immer erst noch zu umreißen sind.[45]

Daraus folgt, dass weder aus den Filmen des sogenannten «deutsch-türkischen Kinos», noch eines «Migrationskinos», eines «Kinos der métissage» und was der Bezeichnungen noch mehr sind, irgendein Rückschluss auf Menschen möglich ist, die aus der Türkei nach Deutschland migriert sind – insbesondere kein Rückschluss nach Maßgabe einer Vorstellung von Repräsentation. Wollte man also in Gramscis Sinne einen Zugang zu diesem «Volk» gewinnen, bzw. genauer: zu einer historisch und kulturell situierten «Denk- und Fühlweise», dann gälte es, die von diesen Menschen «angenommenen», d. h. angeeigneten audiovisuellen Bilder zu untersuchen. Bei einem solchen Projekt führt dann allerdings kein Weg an der Erforschung der entsprechenden Medienpraktiken vorbei.[46] Die Filme des «deutsch-türkischen Kinos» wiederum erlauben auf diese Dimension einen indirekten Rückschluss, indem an ihnen die Spuren eines konstitutiven Medienkonsums sichtbar gemacht werden können. Dabei entsteht die Signatur dieses Kinos als die eines Genres eigenen Rechts, dessen Funktion nicht in der Repräsentation, sondern in der Formierung und Bündelung affektiver Binde- und Beharrungskräfte zu suchen ist: in der Bestimmung eines gesellschaftlichen, kulturellen und politischen Standpunkts. Klar ist jedoch auch, dass von einem Genre nur die Rede sein kann, wenn man zusätzlich zum Komplex der schöpferischen Aneignung die Produktions- und Distributionsbedingungen der Filme in den Blick nimmt.[47] Denn erst dann offenbart sich, dass Hollywoodkino, europäisches Arthouse und türkisches Yeşilçam sowie deutsche Fernsehredaktionen, Produktionsfirmen,

43 Ebd., S. 175.

44 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt a. M. 1997, S. 279.

45 Vielen Dank für diesen Hinweis an Matthias Grotkopp. Vgl. auch Abel 2012.

46 Dem Prozess dieser Aneignung und seinen politischen Implikationen haben wir uns im Rahmen unseres Forschungsprojekts zum «deutsch-türkischen Kino» an anderer Stelle ausführlich gewidmet. Vgl. Hauke Lehmann: *Deutsch-türkisches Kino zwischen Filmproduktion und Filmkonsum. Gespräche und Analysen zu den Spielräumen filmischen Denkens*. Berlin 2023. Vgl. auch Can Sungu: *Bitte zurückspulen. Deutsch-türkische Film- und Videokultur in Berlin*. Berlin 2020.

47 Vgl. Schindler 2021.

Feuilletons und Filmfestivals eine sehr viel größere Rolle bei der Genese dieses Genres gespielt haben als eine vorgängig geteilte Erfahrung sozialer Realität. Statt also den Diskurs um Migration, Integration usw. primär zu setzen, geht es darum, die Interaktion dieser Diskurse mit den Diskursen filmischer Bilder zu untersuchen. Dazu gehört auch die Wanderung der Bilder, die Migration der Formen, die Transformation der poetischen Logiken und generell jene Formen nonlinearen Verkehrs, die jede Vorstellung statischer kultureller Identitäten unterlaufen.

Einstellungen und das Imaginäre des «deutsch-türkischen Kinos»

Ähnlich wie Siegfried Kracauer (2004) in *From Caligari to Hitler*[48] die Filme der Weimarer Republik – aus der Retrospektive seines amerikanischen Exils – als Ausdruck eines kollektiven Unbewussten gedeutet hat, werden heute filmische Bilder im Hinblick darauf gelesen, was sie uns über den Zustand jener Gesellschaften verraten, in denen sie produziert wurden und zirkulieren.[49] Die Rede vom «deutsch-türkischen Kino» verfährt typischerweise umgekehrt: anstatt von den Filmen auf gesellschaftliche Zustände zu schließen, geht sie von einer empirisch verfügbaren gesellschaftlichen Realität aus, an der die Filme gemessen werden. Die Filme werden also nicht so sehr symptomatisch gelesen, sondern eher analog zu soziologischen Studien. Der Begriff des «deutsch-türkischen Kinos» leitet sich direkt aus diesem unterstellten Realitätsbezug ab. In den entsprechenden Lektüren der Filme ist also immer schon eine (meist implizite) Vorstellung davon beteiligt, wie «deutsch-türkisches Leben» aussieht. Es erscheint daher produktiv, die Vollzüge dieser Lektüren als Arbeit an der Schnittstelle zwischen Film und sozialer Alltagsrealität, genauer: als Prozesse der gesellschaftlichen Sichtbarmachung filmischer Bilder zu analysieren – als Prozesse, die ihrerseits Bilder produzieren und in Umlauf bringen. Denn nichts anderes geschieht, wenn man eine Gruppe von Filmen *als* «deutsch-türkisches Kino» sieht und sie so bezeichnet.

Es geht also darum, die Produktivität des Filme-Sehens selbst in den Blick zu nehmen: die Potenziale der Begegnung von Leinwand (Bildschirm) und Publi-

48 Siegfried Kracauer: *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*. Princeton, Oxford 2004.

49 Vgl. Tom Pollard: *Hollywood 9/11. Superheroes, Supervillains, and Super Disasters*. New York 2016. Kracauers Ansatz selbst ist zum Teil heftig kritisiert, jedoch mittlerweile beinahe schon wieder rehabilitiert worden, vgl. Johannes von Moltke: «Teleology against the Grain. Rereading *From Caligari to Hitler*». In: Jörn Ahrens / Paul Fleming / Susanne Martin / Ulrike Vedder (Hrsg.): «Doch ist das Wirkliche auch vergessen, so ist es darum nicht getilgt». Beiträge zum Werk Siegfried Kracauers. Wiesbaden 2017, S. 307–326; Thomas Elsaesser: *Weimar Cinema and After. Germany's Historical Imaginary*. London, New York 2000, besonders S. 28–34.

kum. Zu keinem Zeitpunkt läuft dies darauf hinaus, eine Fiktion des vermeintlich reinen ästhetischen Blicks wiederzubeleben. Das «uninteressierte Wohlgefallen»[50] ist ein historisch und kulturell situierter Modus der Wahrnehmung neben vielen anderen. Was jedoch auf dem Spiel steht, ist die Möglichkeit, jenes Veränderungspotenzial zu denken, das sich aus dem Aufeinandertreffen von filmischer Weltbeschreibung und wahrnehmender Welterfahrung ergeben kann. Ich schlage vor, dies mit Rekurs auf den Begriff des Imaginären zu tun, wie ihn Cornelius Castoriadis[51] in die politische Philosophie eingeführt hat.

Ich führe den Begriff des Imaginären mit der Absicht ein, über die durch jüngere Arbeiten geübte Kritik hinauszugehen. Es kann nicht mehr nur darum gehen, die Unzulänglichkeiten des Abbild-Modells vorzuführen. Aus diesem Grund benötigen wir eine Alternative zu der binären Entgegensetzung von Realität und Fiktion, auf der dieses Modell aufgebaut ist. Eine solche Alternative müsste erklären können, *warum* es keine unvermittelt verfügbare Realität gibt, von der alle Mitglieder einer Gesellschaft in unproblematischer Weise als geteilter Wirklichkeit ausgehen könnten. Warum also gibt es nicht die Wirklichkeit der Migration, der Minderheitsgesellschaft, der deutsch-türkischen Sozialbeziehungen – eine Wirklichkeit, die die Filme nur angemessen darstellen müssten?

Eine oft formulierte Antwort lautet: Es gibt nicht eine, sondern viele Wirklichkeiten der Migration. Diese Antwort ist zwar in ihrer Evidenz nicht ohne Weiteres von der Hand zu weisen, und sie mag sogar in einem bestimmten Sinne korrekt sein; sie führt jedoch nicht direkt zur Lösung des Problems. Diese Lösung erfordert es, noch einen Schritt zurückzugehen und die Frage nach dem Begriff von Wirklichkeit zu stellen, der hier in Anschlag gebracht wird. Denn was bedeutet es, von einer Pluralität von Perspektiven auf das Thema Migration zu sprechen? Was heißt es, eine Perspektive einzunehmen? Es ist mitnichten ein Zufall, dass uns diese Frage direkt in das Herz des Zusammenhangs von Politik und Ästhetik führt, eines Zusammenhangs, in dem der Begriff der Perspektive die Verklammerung von (visueller, also sinnlicher) Wahrnehmung und (mit Bedeutung aufgeladener) Weltsicht bündig ins Wort fasst. Mit Gertrud Koch[52] ließe sich die eben gestellte Frage denn auch so lapidar wie weitreichend beantworten: «Die Einstellung ist die Einstellung.»

Koch entfaltet in einer ausführlichen Darstellung die Vermengung praktischer und theoretischer Fallstricke des Repräsentationsproblems in Bezug auf die filmische Konstruktion jüdischer Figuren, und zwar unter anderem anhand der Debatten um den nie gedrehten Film BELOW THE SURFACE, der in den frühen

50 Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*. Frankfurt a. M. 1995, S. 117.

51 Cornelius Castoriadis: *Gesellschaft als imaginäre Institution*. Frankfurt a. M. 1990.

52 Gertrud Koch: *Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle Konstruktionen des Judentums*. Frankfurt a. M. 1992.

1940er-Jahren in den USA im Rahmen eines Forschungsvorhabens zum Antisemitismus und vor dem Hintergrund des Nazi-Terrors als Testfilm zur Untersuchung antisemitischer Einstellungen konzipiert wurde – unter anderen waren Siegfried Kracauer, Theodor Adorno und Max Horkheimer an den entsprechenden Debatten beteiligt.[53] Neben diversen Schwierigkeiten kommt dabei das Problem zur Sprache, wie überhaupt eine Figur als «jüdisch» erkennbar gemacht werden kann, ohne selbst antisemitische, rassistische Muster zu aktivieren und zu bestätigen – oder, auf den uns hier interessierenden theoretischen Punkt gebracht: wie sich «Vorstellungen im Sinne von Inszenierungen im filmischen Bild niederschlagen sollen, ohne selbst teilzuhaben an der Bildung eines Vorurteils».[54] Dabei kommt auch das Verhältnis zwischen Film und Publikum zur Sprache: Setzt man den Antisemitismus, den der Film thematisieren soll, als Einstellung im Publikum voraus? Und wie würde sich dies auf die Inszenierung auswirken?

Ein Vorschlag etwa lautete, eine andere Figur solle die jüdische Figur imitieren und so gewissermaßen eine zusätzliche Wahrnehmungsperspektive in das visuelle Feld des filmischen Bildes eintragen.[55] Doch dieser Ansatz scheint nicht befriedigend, denn so werde «die antisemitische Imitation zur einzigen visuellen Konstruktion eines jüdischen Charakters».[56] Koch weist auch darauf hin, dass die in der Entwicklung des Drehbuchs hinzugefügten Genre-Elemente (z. B. eine Liebesgeschichte) die eigentlich im Zentrum des Testfilms stehende Antisemitismus-Problematik zu unterwandern drohen – durchaus analog zu den zu Beginn dieses Aufsatzes beschriebenen Vorlieben und Abneigungen repräsentationskritischer Ansätze. So läuft die Frage: «Lassen sich Juden nur als antisemitische Projektion darstellen, gibt es eine positive und darin bildmächtige Antwort auf die Frage ‹Was oder wer ist jüdisch?›»[57] letztlich auf ein *double-bind* hinaus: «Alle Menschen sind gleich, deswegen sollen die Juden wie die anderen werden.»[58] Wenn der Film den real existierenden Antisemitismus – eine die außerfilmische Realität prägende Einstellung – zeigen will, ist er gezwungen, dieses «Gleichheitsparadigma» zu verletzen und seinerseits eine Differenz einzuführen. Ganz ähnlich ergeht es der Repräsentationskritik: In dem Bemühen, die filmischen Bilder auf realweltliche Konflikte und Diskurse zu beziehen, kommt sie nicht umhin, Zuschreibungen vorzunehmen – Zuschreibungen, die immer schon einen latent repressiven, bestenfalls künstlerisch einengenden Charakter haben (wie etwa die Zuschreibung einer alltagspsychologischen Konstitution). Koch beschreibt schließlich vier Schein-Auswege aus diesem Dilemma:

53 Vgl. Ebd., S. 57–94.
54 Ebd., S. 63.
55 Ebd., S. 78.
56 Ebd., S. 78.
57 Ebd., S. 92.
58 Ebd., S. 93.

> Damit Juden als gleich anerkannt werden, müssen sie offenbar besser sein als die anderen, die sich für etwas Besseres halten, deshalb sollen nur «gute» Eigenschaften mit dem Stigma des Jüdischen belegt werden; 2. damit Juden als gleich anerkannt werden, muß man ihre Gleichheit betonen, deshalb sollen alle Eigenschaften auch bei allen jüdisch stigmatisierten Charakteren auftreten; 3. damit die Juden als gleich anerkannt werden, dürfen sie als andere gar nicht erst in Erscheinung treten, deshalb sollen sie gar nicht dargestellt werden; 4. die Juden haben das gleiche Recht auf Anerkennung ihrer Sprache und Kultur wie andere Einwanderergruppen auch, deshalb sollen diese selbstbewußt praktiziert werden.[59]

Aus dem minoritären Status der Jüdinnen und Juden folgt, so Koch im Anschluss an Sander Gilman, «ein spezifisches Verwobensein von Selbst- und Fremdzuschreibungen».[60] Dieses Verwobensein kommt in den vier genannten Optionen deutlich zum Ausdruck. Mal stellt sich die Frage, wer darüber entscheidet, was «gute» Eigenschaften sind, mal tritt eine psychologisierende Einschätzung des Publikums (Option 1) in Konflikt mit der Annahme einer unvoreingenommenen und unbelasteten Wahrnehmungsperspektive (Option 2). Innerhalb eines Paradigmas der Repräsentation scheint aus diesem Dilemma kein Entkommen möglich.

Vor dem Hintergrund der präzisen Rekonstruktion dieser vielfältigen Probleme erscheint es durchaus vielsagend, wenn in der gegenwärtigen medienwissenschaftlichen Forschung zu Rassismus Ansätze Anwendung finden, die das Paradigma der Repräsentation weitgehend unhinterfragt voraussetzen. So hat kürzlich eine Studie der Rostocker Kommunikationswissenschaftlerin Elizabeth Prommer für Schlagzeilen gesorgt. Die Studie untersucht die Repräsentation von Diversität im deutschen Fernsehen und Kino. Um die Repräsentation der Kategorie «Ethnische Herkunft und Migrationshintergrund»[61] zu ermitteln, verwendeten die Forscherinnen u. a. ein sogenanntes Codebuch, in dem Bildbeispiele für die unterschiedlichen ethnischen Subkategorien neben zentralen Klassifikationskriterien aufgelistet sind, etwa «Südostasiatisch/Ostasiatisch (erkennbar an der Form der Augen)».[62] Ausgerechnet die *Bild*-Zeitung warf der Studie vor, in diesem Codebuch reproduzierten sich rassistische Kategorien.[63] Dazu schrieb *Der Spiegel*, Prommer zitierend: «Wer feststellen wolle, wie gut erkennbar Minderheiten im Fernsehen seien, müsse vorher definieren, wie diese Sichtbarkeit sich ausdrü-

59 Ebd., S. 93–94.

60 Ebd., S. 92.

61 Elizabeth Prommer / Julia Stüwe / Juliane Wegner: *Sichtbarkeit und Vielfalt. Fortschrittstudie zur audiovisuellen Diversität*. Rostock 2021, S. 5.

62 Ebd., S. 7.

63 Vgl. Armin Himmelrath: «Rostocker Professorin wehrt sich gegen Rassismusvorwürfe». In: *Spiegel Online*, 20.10.2021, spiegel.de: https://is.gd/p954zN (06.09.2022).

cke.»[64] Die zentrale Frage lautet nun, wie «Erkennbarkeit» sich zur ästhetischen Erfahrung audiovisueller Bilder verhält.

Die hier in Anschlag gebrachte Definition produziert diesbezüglich allerdings wiederum blinde Flecken, vor allem, was Formen des taktischen Umgangs mit den normativen Vorstellungen betrifft. Als ein Beispiel sei hier das «passing» genannt: dabei geht es gerade darum, sich in äußerer Erscheinung und Habitus dominanten Normen anzupassen und Differenzen verschwinden zu lassen.[65] Identität erscheint in dieser Sichtweise mit Emphase als etwas Hergestelltes und etwas Wahrgenommenes, als eine Fiktion.[66] Eine nach dominanten Normen vorgehende Zählweise kann mit solchen kreativen (und teils überlebensnotwendigen) Praktiken nicht umgehen. Dass diese Form des Vorgehens zudem Gefahr läuft, Kreisschlüsse zu produzieren, wird aus einem weiteren Kommentar Prommers ersichtlich. «Unterrepräsentanz» lasse sich nur quantitativ definieren: «Es gilt der viel zitierte Spruch: ‹Wer nicht gezählt wird, zählt nicht›.»[67] Auch in der Studie selbst wird dieser Selbstwiderspruch formuliert – in einer Weise, die an die konzeptuellen *double-binds* der Debatten um Below the Surface erinnert: «Uns ist dabei bewusst, dass eine Codierung dieser Dimensionen [Ethnizität u. a., H. L.] einem potenziellen Vorwurf der Festschreibung von Diskriminierung und Rassismus standhalten muss. So wird allein durch die Operationalisierung ein «Othering» sichtbar. Gleichzeitig fordern aber Antidiskriminierungsaktivist:innen eine Sichtbarkeit von marginalisierten Personengruppen. Diese Marginalisierung kann jedoch nur durch eine Operationalisierung sichtbar werden».[68]

Über den Begriff der Sichtbarkeit wird in der hier formulierten Vorgehensweise das filmische (oder Fernseh-) Bild zu einer Informationsfläche, auf der abgrenzbare, isolierbare Einheiten erscheinen, die sich in ein Klassifikationssystem einfügen lassen. Die Art und Weise des Erscheinens – die ästhetische Dimension der Erfahrung audiovisueller Bilder – wird dabei vollständig außer Acht gelassen. Nun mag das Herunterbrechen des Repräsentationsproblems auf einen Zählvorgang ein extremes Beispiel darstellen. Jenseits aller Bewertung dieses Beispiels verweist es allerdings auf das schon angesprochene grundsätzliche Dilemma: Die vermeintlich voraussetzungslos zugängliche Realität ist in diesem Zitat bereits dadurch gekennzeichnet, dass es politische Akteur:innen gibt, die sich mit bestimmten Forderungen in die Debatte um die Darstellung von Minderheiten einbringen. Kurz gesagt: Was deutlich wird, ist der Konflikt zwischen zwei Bedeutungen von Repräsentation. Repräsentation als politisches Problem zu ver-

64 Ebd.

65 Vielen Dank an Matthias Grotkopp für diesen Hinweis.

66 Vgl. Elaine K. Ginsberg (Hrsg.): *Passing and the Fictions of Identity*. Durham, London 1996.

67 Himmelrath 2021.

68 Prommer, Stüwe und Wegner 2021.

stehen, macht es unmöglich, sie gleichzeitig als Frage quantitativer Messung zu behandeln.

Die vorläufige Antwort auf die Frage nach dem Grund dafür, dass es nicht «die» Wirklichkeit der Migration gibt, lautet also: das, was wir gemeinhin Wirklichkeit nennen, ist nicht zu trennen vom Imaginären. «Die» Wirklichkeit der Migration – so meine These – ist bis ins Letzte durchsetzt von Einstellungen: von Fantasietätigkeit, Träumen, Wünschen, Erwartungen und Vorstellungen, die sich einerseits, als Teil dieser Wirklichkeit, auf diese beziehen, dabei mitwirken, sie zu konstituieren und andererseits darüber hinausweisen, sie kritisieren und unterwandern.[69] Die Forderung aktivistischer Akteur:innen nach «Sichtbarkeit» ist auf eben dieser Ebene anzusetzen. An keinem Punkt wird es daher der Analyse gelingen, einen Zustand ‹reiner› Faktizität zu isolieren, dem dann auf der Seite des Fiktionalen eine quantitativ messbare Größe entspräche. «Die Gesellschaft» selbst, die der Debatte zum «deutsch-türkischen Kino» als Grundlage und Bezugspunkt dient, ist, so formuliert es Castoriadis unzweideutig, eine *imaginäre Institution*. Das bedeutet auch, dass es nicht den einen festen, unhinterfragbaren Standpunkt gibt, von dem aus sich die Validität der anderen Sichtweisen unparteiisch bewerten ließe. Auf dieser schwankenden Grundlage ist jede Lektüre filmischer Bilder – auch und gerade die quantifizierende – immer auch ein Prozess der Sichtbarmachung dieser Bilder auf eine je spezifische Art und Weise.

Thomas Elsaesser hat einen solchen Prozess für Kracauers und Lotte Eisners Rezeption des Kinos der Weimarer Republik als Produkt und Konstruktion eines «historischen Imaginären» beschrieben: «Each [sowohl *From Caligari to Hitler* als auch Lotte Eisners *Die dämonische Leinwand*, H. L.] names an entity that is retrospectively given coherence, because seen from a particular vantage point that compellingly serves a deep-seated need.»[70] Elsaesser zufolge betont Eisners Formel vom «expressionistischen Film» die künstlerische Integrität der Werke, während Kracauers «Weimarer Kino» den Blick auf die Gesellschaft lenkt, in der die Filme entstanden. Die zwei Sichtweisen ergänzen sich nicht bruchlos, sondern bilden ein Spannungsfeld, von dessen fantasieanregender Kraft die Filme bis heute zehren – und das auch auf die Rezeption der historischen Epoche zurückstrahlt.

Wie im Fall des «Weimarer Kinos» lässt sich auch für die Rede vom «deutsch-türkischen Kino» von unterschiedlichen, gesellschaftlich und politisch verortbaren Bedürfnissen und damit verbundenen diskursiven Positionen sprechen, von denen

69 So schreibt Jean Starobinski von der Einbildungskraft als sowohl einer «Funktion des Wirklichen» als auch von einem Vermögen, das es dem Menschen erlaubt, sich «von gegenwärtigen Realitäten [zu] entfernen» (Jean Starobinski: *Psychoanalyse und Literatur*. Frankfurt a. M. 1990, S. 3–4).

70 Elsaesser 2000, S. 21. Übersetzt: «Jedes [Buch] benennt ein Gebilde, dem retrospektiv Kohärenz verliehen wird, indem es sich unter einem besonderen Blickwinkel zeigt, der auf bezwingende Weise einem tiefsitzenden Bedürfnis antwortet.» Elsaesser bezieht sich für seinen Begriff des Imaginären auf Lacan, nicht auf Castoriadis.

aus diesen Filmen eine bestimmte Kohärenz verliehen wird (und zwar in Form eines Genres). Wo Kracauer die Filme des «Weimarer Kinos» unter dem Aspekt der historischen Katastrophe wiedersah, der er selbst entronnen war, da werden die Filme des «deutsch-türkischen Kinos» unter dem Aspekt einer vorausgesetzten sozialen Realität rezipiert. Vor diesem Hintergrund wären die von Elsaesser aufgerufenen Blickwinkel systematisch zu rekonstruieren und darzulegen, wie sie sich nicht nur aus einem Imaginären speisen, sondern ebenso an dessen Produktion und Modulation teilhaben. Man untersuchte diese Lektüren also nicht als Akte eines unbeteiligten und immer schon überparteilichen Sezierens, die mit dem Sehen der Bilder nichts mehr zu tun haben, sondern als Prozesse der Objektivierung – der «*Aneignung*»[71] – filmischer Bilder in ihrer zuweilen radikalen Partikularität und in ihrer allerengsten Verschränkung mit dem jeweiligen Akt des Filme-Sehens selbst. Es geht mir dabei nicht darum, die Rede vom «deutsch-türkischen Kino» zu falsifizieren oder gar an ihrer statt einen alternativen Namen einzuführen. Wie Elsaesser anmerkt, lassen sich Bezeichnungen wie «deutsch-türkisches Kino» nicht einfach dekonstruieren.[72] Stattdessen gilt es, neben der eigentlichen Analyse der Filme und darüber hinaus die «kinematographische Form in der Deutung hervortreten zu lassen, in der Interpretation das Medium ihrer Darstellung zu entfalten».[73] Ein solcher Ansatz richtet sich gegen die Illusion einer allgemeinen und unproblematischen Wahrnehmbarkeit filmischer Bilder. Dieser Illusion entgegen ist die irreduzible Pluralität der Akte des Filme-Sehens zu betonen, in der sich diese Wahrnehmbarkeit überhaupt erst herstellt. Und es ist schließlich die Erkenntnis dieser irreduziblen Pluralität, die, mit Julia Kristeva gesprochen, eine Fremdheit mir selbst gegenüber in die Wahrnehmung einführt – eine Fremdheit, die es mir erst möglich macht, mich an die Stellen der anderen zu imaginieren.[74]

Literatur

Abel, Marco: «The Minor Cinema of Thomas Arslan. A Prolegomenon». In: Sabine Hake / Barbara Mennel (Hrsg.): *Turkish German Cinema in the New Millennium. Sites, Sounds, and Screens*, New York, Oxford 2012, S. 44–55

Alkın, Ömer (Hrsg.): *Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext*, Wiesbaden 2017a

Alkın, Ömer: «Einleitung»: In: Ömer Alkın (Hrsg.): *Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext*, Wiesbaden 2017b, S. 1–21

Alkın, Ömer: *Die visuelle Kultur der Migration. Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos*, Bielefeld 2019

Berghahn, Daniela: «From Turkish greengrocer to drag queen. Reassessing Patriarchy in recent Turkish-German Coming-of-Age Films». In: *New Cinemas:*

71 Michel de Certeau: *Kunst des Handelns*. Berlin 1988, S. 84.

72 Elsaesser 2000, S. 24.

73 Hermann Kappelhoff: *Der möblierte Mensch. G. W. Pabst und die Utopie der Sachlichkeit. Ein poetologischer Versuch zum Weimarer Autorenkino*. Berlin 1995, S. 13.

74 Kristeva 2016.

Journal of Contemporary Film 7/1, 2009, S. 55–69

Burns, Rob.: «Towards a Cinema of Cultural Hybridity. Turkish-German Filmmakers and the Representation of Alterity». In: *Journal of Contemporary Central and Eastern Europe* 15/1, 2007, S. 3–24

Burns, Rob: «Turkish-German cinema. From cultural resistance to transnational cinema?». In: David Clarke (Hrsg.): *German cinema since unification*, London, New York, 2006, S. 127–149

Castoriadis, Cornelius: *Gesellschaft als imaginäre Institution*, Frankfurt a. M. 1990 [1975]

Clark, Christopher: «Transculturation, *Transe* Sexuality, and Turkish German. Kutluğ Ataman's LOLA UND BILIDIKID». In: *German Life and Letters* 59/4, 2006, S. 555–572

De Certeau, Michel: *Kunst des Handelns*, Berlin 1988 [1980]

Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt a. M. 1997 [1985]

El Hissy, Maha: *Getürkte Türken. Karnevaleske Stilmittel im Theater, Kabarett und Film deutsch-türkischer Künstlerinnen und Künstler*, Bielefeld 2012

Elsaesser, Thomas: *Weimar Cinema and After. Germany's Historical Imaginary*, London, New York 2000

Eryılmaz, Öngün: *Jenseits von Heimat. Raum im cinéma du métissage in Deutschland und in Frankreich*, Wiesbaden 2018

Fincham, Victoria: «Violence, Sexuality and the Family: Identity ‹Within and Beyond Turkish-German Parameters› in Fatih Akın's GEGEN DIE WAND, Kutluğ Ataman's LOLA + BILIDIKID and Anno Saul's KEBAB CONNECTION» In: *German as a Foreign Language* 1, 2008, S. 40–72

Ginsberg, Elaine K. (Hrsg.): *Passing and the Fictions of Identity* Durham, London 1996

Göktürk, Deniz: «Migration und Kino – Subnationale Mitleidskultur oder transnationale Rollenspiele?». In: Carmine Chiellino (Hrsg.): *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*, Stuttgart 2000, S. 329–347

Gramsci, Antonio: *Literatur und Kultur*, In: Ingo Lauggas (Hrsg.), Hamburg 2012

Gunning, Tom: «Moving Away from the Index. Cinema and the Impression of Reality». In: *differences. A Journal of Feminist Cultural Studies* 18/1, 2007, S. 29–52

Gutjahr, Ortrud: «Unter Selbstbehauptungsdruck. Asylsuche und Neuorientierung in Ayşe Polats Adoleszensfilm [sic] EN GARDE». In: Şeyda Ozil / Michael Hofmann / Yasemin Dayıoğlu-Yücel (Hrsg.): *Türkisch-deutscher Kulturkontakt und Kulturtransfer. Kontroversen und Lernprozesse*, Göttingen 2010, S. 85–93

Hake, Sabine / Mennel, Barbara (Hrsg.): *Turkish German Cinema in the New Millennium. Sites, Sounds, and Screens*, New York, Oxford 2012a

Hake, Sabine / Mennel, Barbara (Hrsg.): «Introduction». In: *Turkish German Cinema in the New Millennium*, New York, Oxford 2012b, S. 1–16

Heidenreich, Nanna: *V/Erkennungsdienste, das Kino und die Perspektive der Migration*, Bielefeld 2015

Hilgers, Thomas / Koch, Gertrud (Hrsg.): *Perspektive und Fiktion*, München 2017

Himmelrath, Armin: «Rostocker Professorin wehrt sich gegen Rassismusvorwürfe». In: *Spiegel Online*, 20.10.2021, spiegel.de: https://is.gd/p954zN (06.09.2022)

Horkheimer, Max / Adorno, Theodor: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt a. M. 2003 [1944]

Jones, Stan: «Turkish-German Cinema today. A case study of Fatih Akin's KURZ UND SCHMERZLOS (1998) and IM JULI (2000)». In: Guido Rings / Rikki Morgan-Tamosunas (Hrsg.): *European Cinema. Inside Out. Images of the Self and the Other in Postcolonial European Film*, Heidelberg 2003, S. 75–91

Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt a. M. 1995 [1790]

Kappelhoff, Hermann: *Der möblierte Mensch. G. W. Pabst und die Utopie der*

Sachlichkeit. Ein poetologischer Versuch zum Weimarer Autorenkino, Berlin 1995

Kappelhoff, Hermann: *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*, Berlin 2004

Kirsten, Guido: «Jean-Pierre Meunier's Modalities of the ‹Filmic Attitude›. Towards a Theory of Referentiality in Cinematic Discourse». In: Julian Hanich / Daniel Fairfax (Hrsg.): *The Structures of the Film Experience by Jean-Pierre Meunier. Historical Assessments and Phenomenological Expansions*, Amsterdam 2019, S. 273–287

Kivrak, Pelin: «Unburdening the Past. Transhistorical Representations of Complicity in Contemporary Turkish-German Fiction and Film». In: *Comparative Literature Studies* 56/4, 2019, S. 827–846

Koch, Gertrud: *Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle Konstruktionen des Judentums*, Frankfurt a. M. 1992

Koch, Gertrud (Hrsg.): *Perspektive. Die Spaltung der Standpunkte. Zur Perspektive in Philosophie, Kunst und Recht*, München 2010

Kracauer, Siegfried: *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, Princeton, Oxford 2004 [1947]

Kristeva, Julia: *Fremde sind wir uns selbst*, Frankfurt a. M. 2016 [1988]

Lehmann, Hauke: *Deutsch-türkisches Kino zwischen Filmproduktion und Filmkonsum. Gespräche und Analysen zu den Spielräumen filmischen Denkens*, Berlin 2023

Lehmann, Hauke: «Die Produktion des ‹deutsch-türkischen Kinos›. Die Verflechtung von Filme-Machen und Filme-Sehen in LOLA + BILIDIKID (1998) und TIGER – DIE KRALLE VON KREUZBERG». In: Ömer Alkın (Hrsg.): *Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext*, Wiesbaden 2017a, S. 275–296

Lehmann, Hauke: «How does Arriving Feel? Modulating a Cinematic Sense of Commonality». In: *Transit* 11/1, 2017b, escholarship.org: https://is.gd/ZNxBo1 (06.09.2022)

Malik, Sarita: «Beyond the ‹Cinema of Duty›? The Pleasures of Hybridity». In: Andrew Higson (Hrsg.): *Dissolving Views. New Writings on British Cinema*, London 1996, S. 202–215

Naiboğlu, Gözde: *Post-Unification Turkish German Cinema. Work, Globalisation and Politics beyond Representation*, Cham 2018

Naficy, Hamid: *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton, Oxford 2001

Neubauer, Jochen: *Türkische Deutsche, Kanakster und Deutschländer: Identität und Fremdwahrnehmung in Film und Literatur: Fatih Akın, Thomas Arslan, Emine Sevgi Özdamar, Zafer Şenocak und Feridun Zaimoğlu*, Würzburg 2011

Nies, Martin: «Culture-Clash-Komödien der Gegenwart. Konzeptionen von Transkulturalität, Intrakulturalität und Gender in TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER, FACK JU GÖHTE und ZWEI FAMILIEN AUF DER PALME». In: *Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik* 1, 2015, S. 65–96

Pollard, Tom: *Hollywood 9/11. Superheroes, Supervillains, and Super Disasters*, New York 2016 [2011]

Prager, Brad: «‹Only the Wounded Honor Fights›: Züli Aladağ's RAGE and the Drama of the Turkish German Perpetrator». In: *Turkish German Cinema in the New Millennium*, New York, Oxford 2012, S. 109–120

Prommer, Elizabeth / Stüwe, Julia / Wegner, Juliane: *Sichtbarkeit und Vielfalt. Fortschrittstudie zur audiovisuellen Diversität*, Rostock 2021

Rings, Guido: «Blurring or Shifting Boundaries? Concepts of Culture in Turkish-German Migrant Cinema». In: *German as a Foreign Language* 1, 2008, S. 6–39

Schindler, Muriel: *Deutsch-türkisches Kino. Eine Kategorie wird gemacht*, Marburg 2021

Seeßlen, Georg: «Das Kino der doppelten Kulturen. Erster Streifzug durch ein unbekanntes Kino-Terrain». In: *epd Film* 12, 2000, S. 22–29

Sobchack, Vivian: *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton 1992

Spöhrer, Markus: «Zur Produktion des ‹Kanak›-Stereotypen. Übersetzungen und Verknüpfungen von ‹postmigrantischer› Erfahrung und filmischen Diskursen der HipHop-Kultur». In: *Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext*, 2017, S. 297–313

Starobinski, Jean: *Psychoanalyse und Literatur*, Frankfurt a. M. 1990 [1970]

Sungu, Can: *Bitte zurückspulen. Deutsch-türkische Film- und Videokultur in Berlin*, Berlin 2020

Thiele, Matthias: «Integration für Anfänger? – Interkulturalität in den Fernsehserien Türkisch für Anfänger (ARD) und Alle lieben Jimmy (RTL)». In: Petra Meurer / Martina Ölke / Sabine Wilmes (Hrsg.): *Interkulturelles Lernen*, Bielefeld 2009, S. 183–197

von Moltke, Johannes: «Teleology against the Grain. Rereading *From Caligari to Hitler*». In: Jörn Ahrens / Paul Fleming / Susanne Martin / Ulrike Vedder (Hrsg.): *«Doch ist das Wirkliche auch vergessen, so ist es darum nicht getilgt». Beiträge zum Werk Siegfried Kracauers*, Wiesbaden 2017, S. 307–326

Julia Dittmann

Revisionistische Impulse für die filmische Straßenlandschaft in Potsdam

Dieser Artikel nimmt Bezug auf die 2022 veröffentlichte Publikation *Die filmische Straßenlandschaft in Potsdam. Palimpsest – Kulturelle Arena – Performativer Raum* von Anna Luise Kiss. Im Rahmen kritischer Straßennamensforschung beschäftigt sich Kiss hier mit den machtpolitischen Konstellationen, die in der Benennung von Straßen wirksam werden, und erforscht die Benennungspraxis in der Filmstadt Potsdam aus filmwissenschaftlicher Perspektive. Ich greife die in ihrer Studie gemachte Feststellung auf, dass die filmische Straßenlandschaft in Potsdam dem Paradigma der klassischen Filmgeschichtsschreibung verhaftet ist.[1] Die Studie hat verdeutlicht, dass Filmschaffende, die auf der Machtachse[2] *race* diskriminiert wurden, in der Potsdamer Straßenlandschaft bislang keine erinnerungspolitische Markierung finden.[3] Die Straßenlandschaft konstruiert einen

1 Anna Luise Kiss: *Die filmische Straßenlandschaft in Potsdam. Palimpsest – Kulturelle Arena – Performativer Raum*. Hamburg 2022, S. 106–107, 113, 143, 260.

2 Als Machtachse verstehe ich in Anlehnung an Crenshaws Metapher der Straßenkreuzung zur Beschreibung des Phänomens ‹Intersektionalität› eine soziale Kategorie, innerhalb derer sich soziale Machtverhältnisse und Diskriminierungsmechanismen formen. Jede Machtachse verzahnt sich auf dieser das Subjekt darstellenden Kreuzung mit anderen Machtachsen/sozialen Kategorien, auf denen das Subjekt jeweils unterschiedlich positioniert ist (vgl. Katharina Walgenbach: «Intersektionalität – Eine Einführung». 2012. In: www.portal-intersektionalität.de (23.09.2022)).

3 Kiss 2022, S. 106. Zur aktuellen Debatte um Frauen in den diversen Filmgewerken siehe die Gesprächsrunde mit Neelesha Bartel, Gesine Cukrowski, Octavia Gloggengießer, Alexandra

rein *weißen*[4] Raum. Es handelt sich – wie die Analyse von Kiss zeigt – um einen Raum der erfolgsorientierten Erinnerung und nicht des Gedenkens. Aus diesem Grund werden vom NS-Regime negativ betroffene Menschen, denen es nicht gelungen ist, dem Nationalsozialismus aufgrund ihrer Prominenz zu entkommen und weiterhin im Film tätig zu bleiben, in Straßennamen nicht erwähnt.

Ziel meines Artikels ist es, Möglichkeiten eines sich im Stadtbild manifestierenden Gedenkens zu skizzieren, das die bisherigen Ausschluss- und Diskriminierungsmechanismen – zumindest partiell – auflöst und ihnen etwas Konstruktives entgegensetzt. Durch wenige ausgewählte biografische Skizzen möchte ich paradigmatische Anregungen für eine Weiterentwicklung der Straßenlandschaft in Potsdam geben. Es sollen Wege aufgezeigt werden, wie durch das Aufgreifen von filmwissenschaftlicher Forschung jenseits der klassischen Werke der Filmgeschichtsschreibung eine Perspektiv-Erweiterung in das Stadtbild integriert werden kann.

Ich möchte an dieser Stelle Namen von Filmschaffenden vorschlagen, nach denen Potsdamer Straßen benannt werden könnten, um die Erinnerungspolitik der Filmstadt zu diversifizieren. Stellvertretend für Filmkünstler:innen, die von anti-Schwarzem Rassismus betroffenen waren, wird Mohamed B. Husen als Namensgeber für eine Straße vorgeschlagen. Zu seiner Biografie realisierte die Filmemacherin Eva Knopf einen preisgekrönten Film. Als Beispiel für Filmschaffende, die antisemitische Diskriminierung erfahren haben, wird das Leben des Schauspielers Georg John, geborener Jacobsohn, beleuchtet, dessen Wohnsituation der Architekt Simon Lütgemeyer in Teilen rekonstruiert hat. Auf Lütgemeyers bürgerwissenschaftliche Initiative geht die Einrichtung eines Gedenkzeichens für Georg J(acobs)ohn in Berlin zurück. Paradigmatisch für rassistische Diskriminierung gegenüber Osteuropäer:innen zur Zeit des Nationalsozialismus soll abschließend der Geschwister Galina und Wladimir Prokoschenko gedacht werden, deren Eltern in der Babelsberger Filmindustrie Zwangsarbeit leisten mussten. Zu ihrem Schicksal hat die Historikerin Almuth Püschel geforscht.

Krampe, Sophie Maintigneux, Isabell Suba (Sprecher:innen), Birgit Guðjónsdóttir (Moderation), Margrét Rún (Kuration). In: www.youtube.com: https://is.gd/gjHiev (18.6.2021).

4 Um den Konstruktionscharakter rassialisierender Kategorien zu markieren, werde ich die Begriffe *weiß*, *Weiße:r* und *Weißsein* immer dann kursiv schreiben, wenn es sich um deren Verwendung im Sinne einer sozialen Positionierung bzw. einer kritischen Analysekategorie handelt. Damit lehne ich mich an andere Akademiker:innen an (siehe z. B. Maureen Maisha Eggers / Grada Kilomba / Peggy Piesche / Susan Arndt (Hrsg.): «Konzeptionelle Überlegungen». In: *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*. Münster 2005, S. 13 und Susan Arndt: «Racial Turn». In: Susan Arndt / Nadja Ofuatey-Alazard (Hrsg.): *Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk*. Münster 2011, S. 186). Für einen knappen Überblick zur Diskussion der Übersetzung von *whiteness* ins Deutsche siehe beispielsweise Katharina Röggla: *Critical Whiteness Studies*. Wien 2012, S. 42–43.

Mohamed B. Husen (22.2.1904–24.11.1944)

Mohamed B. Husen stirbt am 24. November 1944 nach dreijähriger Inhaftierung im Konzentrationslager Sachsenhausen.[5] Immer wieder taucht sein Gesicht in Filmen auf, die in den 1930er-Jahren in Babelsberg gedreht wurden. Zwar sind ihm nur wenige Sprechrollen zugeteilt, doch tritt er als ein immer wiederkehrender Komparse in Erscheinung, der neben Stars wie Zarah Leander, Hans Albers und Heinz Rühmann zu sehen ist.[6] Dabei wird er, wie die Regisseurin Annette von Wangenheim in ihrem Film Pagen in der Traumfabrik – Schwarze Komparsen im deutschen Spielfilm[7] hervorhebt, genau wie alle anderen Schwarzen[8] Komparsen jener Zeit ausschließlich als minderwertige Filmfigur inszeniert. Er spielt «nur Rollen, die den Platz des Schwarzen Mannes in den Kolonien klarstellen sollten: den treuen, einfältigen Diener, unfähig, richtig Deutsch zu sprechen, oder den naiven Wilden, der an Geister glaubt – wie in dem Spielfilm Pedro soll hängen[9].»[10]

Diese Einschätzung bestätigt Husens damaliger Kollege Werner Egiomue als Zeitzeuge aus subjektiver Perspektive. Er beschreibt seine eigene Arbeit als Schwarzer Kleindarsteller in der damaligen Zeit wie folgt:

> Im Film haben wir nie eine Rolle gespielt. Wir waren zwar Statisten […], aber mit ganz beschränkter Haftung. Also ohne viel zu machen. […] Wir haben immer unterwürfige Rollen gespielt. Also immer Rollen, wo man «bitte» und «danke» sagen musste.[11]

Ein kinematografisch repräsentierter Schwarzer hätte, so Egiomue, als Filmfigur «dumm zu sein,» das sei völlig klar. Oder er müsse «gehorchen: ‹Jawohl, Master!› Immer so ängstlich gucken als ob … Intelligent darf er nicht erscheinen.»[12] Die

5 Marianne Bechhaus-Gerst: *Treu bis in den Tod. Von Deutsch-Ostafrika nach Sachsenhausen – Eine Lebensgeschichte*. Berlin 2007, S. 150.

6 Majubs Reise, Regie: Eva Knopf, D 2013. TC: 02:00–02:30.

7 Regie: Annette von Wangenheim, D 2002.

8 Die Nomen «Schwarzsein» und «Schwarze:r» sowie das Adjektiv «schwarz» werden im Folgenden groß geschrieben. So soll die empowernde Wirkung des Großgeschriebenen auf die Dekolonisierung des *weißen* Wissensarchivs einwirken. Den Begriff «Schwarz» verwende ich dabei als einen sozialpolitischen Begriff, der auf eine kritische Selbstpositionierung verweist (vgl. Röggla 2012, S. 65–66 und Natasha A. Kelly: *Afrokultur: «der raum zwischen gestern und morgen»*. Münster 2016, S. 79, 82).

9 Regie: Veit Harlan, D 1941.

10 Pagen in der Traumfabrik – Schwarze Komparsen im deutschen Spielfilm, TC: 36:59–38:26.

11 Ebd., TC: 17:40–18:06.

12 Ebd., TC: 19:23–19:36.

Filmemacherin Eva Knopf beschäftigt sich elf Jahre nach diesem Interview, das Egiomue Annette von Wangenheim gegeben hat, mit der Frage, wie Husen in ein visualisiertes filmhistorisches Gedächtnis Deutschlands eingeschrieben werden könnte, ohne rassialisierende Diskriminierungen zu reproduzieren. Das Hauptproblem für dieses Vorhaben bestehe darin, so Knopf, dass die meisten filmischen Bilder, die es von Husen gäbe, degradierend seien,[13] und dass er als Statist in jeder Geschichte im Grunde ebenso unsichtbar sei wie in den Akten des Auswärtigen Amtes, in denen er als Person nur am Rande vorkomme. Die Formulierungen und Strukturen, mit denen er sowohl in den Filmen als auch in den Akten dargestellt werde, seien Ausdruck des kolonialistischen oder nationalsozialistischen Deutschlands.

Knopf hebt hervor, dass es von Husen keine persönlichen Aufzeichnungen wie Briefe oder Tagebucheinträge gibt.[14] Die einzige persönliche Quelle ist ein Bogen unbeschriebenen Briefpapiers. Auf diesem Briefpapier ist – entgegen gewohnter Inszenierung – kein Deutscher in Tropenuniform als Vorgesetzter eines Schwarzen Söldners zu sehen, sondern alleinig ein Askari[15] – ein in den Kolonialtruppen kämpfender afrikanischer Soldat –, der aufrechten Schrittes an der Seite eines fauchenden Löwen und mit der deutschen Reichsflagge nach vorne schreitet. So habe sich Husen selbst gesehen, konstatiert Knopf.[16] Neben diesem würdevollen Briefkopf seien jedoch die Filmbilder die einzige Möglichkeit, Husen kinematografisch wieder auferstehen zu lassen. Zeige man diese Filmaufnahmen allerdings im Originalzustand, wiederhole sich der in sie eingeschriebene Rassismus.[17]

In ihrem Film Majubs Reise begegnet Knopf diesem Problem, indem sie die Stellen, in denen Husen zu sehen ist, zum Teil zwei Mal zeigt: einmal im Original, und ein zweites Mal in einer verfremdeten, zumeist stark verlangsamten Version. Immer wieder hat sie den Ton verändert und die Bilder mit von ihr ausgewählter Musik versehen. Details wurden vergrößert oder durch die Montage neu kombiniert.[18] Insbesondere am Ende ihres Dokumentarfilms erzeugt das verlangsamte Abspielen von mit Musik unterlegten Filmzitaten viel Sympathie für Husen und

13 Majubs Reise, TC: 23:03–24:17 und Eva Knopf: «Die Suche nach Mohamed Husen im kolonialen Archiv. Ein unmögliches Projekt» In: Eva Knopf / Sophie Lembcke / Mara Recklies (Hrsg.): *Archive dekolonialisieren. Mediale und epistemische Transformationen in Kunst, Design und Film*. Bielefeld 2018, S. 84.

14 Knopf 2018, S. 87–88.

15 Zum Begriff des Askaris siehe die historisch fundierten Ausführungen von Stefanie Michels: «Der Askari». In: Jürgen Zimmerer (Hrsg.): *Kein Platz an der Sonne. Erinnerungsorte der deutschen Kolonialgeschichte*. Frankfurt/M. 2013, S. 294–308.

16 Majubs Reise, TC: 23:03–24:17. Vgl. Knopf 2018, S. 95–96.

17 dokART: «Eva Knopf zu Gast bei Thomas Weber». 2016. In: youtube.com: https://is.gd/FDwgQP. TC: 08:13–10:01 und Knopf 2018, S. 84.

18 Knopf 2018, S. 100.

präsentiert ihn als fröhliches Subjekt, mit dem sich das Publikum positiv identifizieren kann.[19]

Was ist in den Archiven über diesen Nebendarsteller zu finden, der keine eigenen Aufzeichnungen hinterließ? Mohamed B. Husen wurde am 22. Februar 1904 als Majub bin Adam Mohamed Hussein (was so viel heißt wie: Majub, Sohn von Adam Mohamed) in der damaligen Kolonie Deutsch Ost-Afrika in Daressalam geboren.[20] Als Neunjähriger trat er in den Militärdienst ein, um die Kolonie zusammen mit seinem Vater Adam Mohamed Hussein als Askari gegen mögliche Besitzansprüche anderer Kolonialmächte und gegenüber der einheimischen Bevölkerung zu verteidigen. Den Ersten Weltkrieg überlebte er verletzt und geriet in englische Kriegsgefangenschaft. Ob der Vater während des Krieges gestorben ist, bleibe, so Knopf, aufgrund der schlechten Quellenlage unklar.[21] Den ihnen zustehenden Sold zahlten die Deutschen den beiden Männern jedenfalls nicht aus.[22] Dies war offensichtlich einer der Gründe, warum Husen 1929 als Steward auf einem Schiff anheuerte, um von Ostafrika nach Hamburg zu fahren und wenige Tage später beim Auswärtigen Amt in Berlin um die Auszahlung seines ausstehenden Soldes zu bitten. In der Akte des Amtes ist vermerkt, dass der Ostafrikaner Majub bin Adam Mohamed Hussein am 30. Dezember 1929 Anspruch auf das Kriegsgehalt seines Vaters und auf sein eigenes erhoben habe. Statt ihm dieses auszuzahlen, schickte man ihn jedoch als Afrikaner ohne Papiere ganz einfach zurück «nach Afrika».[23] Entgegen dieser ‹Rückreise-Empfehlung› bleibt Majub in Deutschland – ohne Geld und ohne Papiere – und gibt sich einen neuen Namen: Aus Majub bin Adam Mohamed Hussein wird Mohamed B. Husen.[24]

Husen schafft es schnell, sich finanziell über Wasser zu halten. Schon wenige Monate nach seiner Ankunft in dem von Arbeitslosigkeit gebeutelten Berlin findet er im April 1930 eine Anstellung als Kellner in dem zum Hotel Kempinski gehörenden Restaurant Haus Vaterland am Potsdamer Platz.[25] Ab Mitte der 1930er-Jahre verdient er sein Geld neben der Statisterie mit einem Job an der Universität Berlin als «Sprachgehilfe».[26] Zu seinem Jobprofil gehört auch das Unterrichten. Er

19 Majubs Reise, TC: 44:07–44:48.

20 Vgl. Knopf 2018, S. 83, 86.

21 Knopf 2018, S. 86–87. Während Eva Knopf in ihrem Film 2013 im Kommentar noch verkündet, Majubs Vater sei gefallen (Majubs Reise, TC: 06:47–07:37), schreibt sie 2018, die Quellen würden eine klare Aussage diesbezüglich nicht erlauben.

22 Majubs Reise, TC: 06:47–07:37.

23 Ebd., TC: 11:08–12:00; vgl. Knopf 2018, S. 89.

24 Majubs Reise, TC: 13:00–13:49.

25 Bechhaus-Gerst 2007, S. 68 und Tobias Nagl: *Die unheimliche Maschine. Rasse und Repräsentation im Weimarer Kino*. München 2009, S. 733.

26 Zu seiner Arbeit an der Universität siehe genauer Bechhaus-Gerst 2007, S. 117. Vgl. MAJUBS REISE, TC: 27:24–28:50. Hier erklärt die Off-Stimme unter anderem: «Am 25. Juli 1934 spricht Majub an der Universität die Aufnahme ‹Hochzeit der Suaheli› ein. Die Aufnahme dient der

selbst nennt sich «Lehrer für Suaheli am Auslandsinstitut der Universität» und gibt auf seinem Briefkopf unter dem Bild des würdevoll dargestellten Askaris als Arbeitsadresse «Berlin NW 7, Dorotheenstraße 7» sowie seine letzte Privatadresse «Berlin N 54, Brunnenstraße 193»[27] an,[28] wohin er mit seiner Familie wahrscheinlich aus seiner Wohnung in der Stresemannstraße in Berlin-Kreuzberg gezogen war.[29]

1936 beantragt er bei dem Polizeiamt Berlin-Pankow das Frontkämpfer-Kreuz, die Ehrenmedaille des Ersten Weltkrieges.[30] Das Auswärtige Amt kontaktiert diesbezüglich zunächst General Paul von Lettow-Vorbeck, weil man unsicher ist, ob diese Auszeichnung wohl auch einem Schwarzen Soldaten zustehe. Lettow-Vorbeck, der sich öffentlich ausgesprochen positiv über die Disziplin der Askari geäußert und konstatiert hatte, diese seien «treu bis in den Tod»[31], antwortet auf die Anfrage des Auswärtigen Amtes zwar persönlich, dennoch abschlägig:

> Auf das Schreiben […] erwidere ich, daß ich die Verleihung des Frontkämpfer-Kreuzes an den ehemaligen Askari Mohamed Husein [sic!] für zu weitgehend und wegen der Folgen, die sowohl die Gewährung als auch die Ablehnung der zu erwartenden weiteren Anträge ehemaliger Askaris haben würden, auch nicht für zweckmäßig halte. gez. v. Lettow-Vorbeck, Generalmajor a. D.[32]

Aufgrund dieses Schreibens wird Husen die Auszeichnung verwehrt.[33] Er akzeptiert diese Ablehnung jedoch nicht stillschweigend, sondern erwidert am 20. April 1937 in einem Beschwerdebrief auf Suaheli:

> Und ich war von Anfang bis Ende vom Krieg dabei. Ich war nicht allein. Ich will nicht viel, ich will nur meine Auszeichnung. Das ist mein gutes Recht. Es ist keine Lüge, noch will ich mir etwas unrechtmäßig aneignen, es ist mein Recht. Ich bitte die geschätzten Herren des Auswärtigen Amtes, mir zu helfen. Ich, ich habe meinen Vater verpasst, ich habe im Krieg meinen und den Sold meines Vaters verpasst, selbst meine Anerkennung wollt ihr mir vorenthalten? Wir Nubier und einige Swahili sind sehr betrübt, diese Nach-

Sprachforschung. Majubs Stimme geht ins Archiv als ein Beispiel einer ostafrikanischen Küstensprache ein.» Im Anschluss ist die Aufnahme von Husens Stimme zu hören.

27 Bechhaus-Gerst 2007, S. 166.

28 Bei «Berlin NW 7» und «Berlin N 54» handelt es sich um ehemalige Postbezirke Berlins.

29 Angaben zur ersten Wohnung siehe Bechhaus-Gerst 2007, S. 70.

30 Knopf 2018, S. 91.

31 Majubs Reise, TC: 15:30–16:47.

32 Knopf 2018, S. 91.

33 Majubs Reise, TC: 18:00–18:45.

> richt zu bekommen. Wir hatten nicht gedacht, dass die Deutschen so eine Art haben.[34]

Da der Innenminister inzwischen entschieden hatte, dass das Frontkämpfer-Kreuz nur an *weiße* Deutsche verliehen werde, lehnt das Auswärtige Amt Husens Bitte erneut ab.[35] Auf einem Foto von einer Veranstaltung des Reichskolonialbundes trägt er die Auszeichnung trotzdem. Knopf vermutet, er habe diese selbst gebastelt oder auf einem Flohmarkt gekauft.[36] Die Uniform, die er dazu trägt, habe er sich eventuell selbst schneidern lassen oder von einem Filmdreh mitnehmen können.[37]

Seine erste Rolle erhält Husen in dem Film Die Reiter von Deutsch-Ostafrika[38].[39] Er spielt einen Askari, der die Nachricht übermittelt, dass der Erste Weltkrieg ausgebrochen ist.[40] Der letzte Film, in dem er mitwirkt, ist das Kolonialepos Carl Peters[41]. Im August 1940 spielt Majub dafür, wie Knopf so treffend formuliert, «afrikanische Wildnis im Bayrischen Mischwald».[42] Da die Bavaria Filmkunst in Deutschland nicht für alle Szenen genügend Schwarze Darsteller engagieren konnte,[43] wurden zusätzlich französische Kriegsgefangene als männliche Statisten eingesetzt. Sie waren zugleich «kostengünstig(er)».[44]

Ähnliches geschah im Zusammenhang mit dem Dreh anderer Filme, so zum Beispiel bei der Produktion des Films Germanin – Die Geschichte einer kolonialen Tat,[45] dessen Regisseur Max W. Kimmich Schwager des Reichspropagandaministers Joseph Goebbels war. An diesem Film mussten rund 300 af-

34 Bechhaus-Gerst 2007, S. 98–99. Original zu finden im Bundesarchiv Berlin unter R1001/1105, BI. 152–153.

35 Knopf 2018, S. 92.

36 Majubs Reise, TC: 19:10–19:40.

37 Knopf 2018, S. 93.

38 Regie: Herbert Selpin, D 1934.

39 Siehe Johann Caspar Glenzdorf (Hrsg.): «Husen, Mohamed». In: *Glenzdorfs Internationales Film-Lexikon. Biographisches Handbuch für das gesamte Filmwesen* (Bd. 2, Hed-Peis), Bad Münder (Deister) 1961, S. 730.

40 Majubs Reise, TC: 14:47–15:00.

41 Regie: Herbert Selpin, D 1941. Auch Herbert Selpin wird Opfer der NS-Diktatur. Von seinem engsten Freund und Mitarbeiter Walter Zerlett wegen «wehrkraftzersetzender» Äußerungen denunziert, wird er verhaftet und am 1. August 1942 erhängt in seiner Zelle aufgefunden. Bis heute bleibt unklar, ob es sich um Selbsttötung oder Mord handelte (Friedemann Beyer: «Herbert Selpin. Chronik einer Denunziation», In: *BR Bayern 2*, 2.8.2014, br.de: https://is.gd/j1MWD5).

42 Majubs Reise, TC: 35:49–37:14. Andere Angaben macht Bechhaus-Gerst (2007, S. 115): «die Außenaufnahmen fanden in Binz auf Rügen und in Prag statt.»

43 Majubs Reise, TC: 37:14–37:18.

44 Ebd., TC: 37:32–38:00.

45 Regie: Max W. Kimmich, D 1943.

rikanische Gefangene aus Frankreich und England mitwirken. Einige von ihnen kamen wahrscheinlich aus dem Stammlager Luckenwalde, andere wurden der Filmproduktion von italienischen Behörden ‹zur Verfügung gestellt›. Schwarze Komparsinnen warb man in den Pariser Nachtbars an. Dies gestaltete sich allerdings schwierig, da es die Warnung gab, in Hitler-Deutschland würden alle Schwarzen umgebracht. Es bedurfte daher der Zusage, dass der Zug Deutschland umfahren würde, um die Schwarzen Frauen zur Mitwirkung zu bewegen.[46] Dass die Schwarzen Kriegsgefangenen, die zur Komparserie im Film CARL PETERS gezwungen wurden, in einem sehr schlechten gesundheitlichen und emotionalen Zustand waren, notiert sogar Goebbels in seinem Tagebuch:

> Filmateliers besichtigt. […] Aufnahmen zum Carl-Peters-Film. Mit Albers. Daraus wird etwas. 100 N[…] aus der Gefangenschaft wirken daran mit. Die armen Teufel stehen angetreten und zittern vor Angst und Kälte.[47]

Majub und andere Schwarze Deutsche organisieren am Set eine solidarische Sammlung für ihre unter Zwang mitwirkenden Kolleg:innen: Hemden, Tücher, Tabak und Zigaretten im Wert von 108 Reichsmark.[48] «Die Namen der gefangenen Soldaten tauchen im Abspann nicht auf», bemerkt Knopf. «Was aus ihnen geworden ist, lässt sich nicht mehr klären.»[49] Von Wangenheim vermutet, dass einige von ihnen im Konzentrationslager umgekommen sind:

> Heute geht man davon aus, dass etwa 2000 Schwarze in Konzentrationslagern ermordet wurden. Die Forschung zu dieser Gruppe von Holocaust-Opfern steht ganz am Anfang. Quellen und Zeugnisse müssen noch mühsam zusammengetragen werden. Das einzige bisher nachgewiesene Foto eines schwarzen KZ-Häftlings ist diese Aufnahme aus dem Jahre 1945. Sie entstand bei der Befreiung Dachaus und zeigt den Belgier Jean Fost, einen Widerstandskämpfer aus Belgisch Kongo.[50]

Auch Husen starb in einem Konzentrationslager. Sein Schauspielkollege Theodor Wonja Michael nennt als Grund für Husens Gefangennahme in sogenannte ‹Schutzhaft mit Überlieferung in das Konzentrationslager Sachsenhausen› dessen couragiertes Eintreten für seine eigene Würde. Michael schreibt:

46 Bechhaus-Gerst 2007, S. 115.

47 MAJUBS REISE, TC: 38:15–38:29; vgl. Bechhaus-Gerst 2007, S. 114. Anmerkung zum Zitat: Das N.-Wort möchte ich wegen seiner diskriminierenden Wirkung selbst im Zitat nicht ausschreiben, sodass ich die fehlenden Buchstaben durch eine eckige Klammer mit drei Punkten ersetze.

48 MAJUBS REISE, TC: 38:30–38:54 und Bechhaus-Gerst 2007, S. 114.

49 MAJUBS REISE, TC: 38:58–39:14.

50 PAGEN IN DER TRAUMFABRIK – SCHWARZE KOMPARSEN IM DEUTSCHEN SPIELFILM, TC: 39:17–39:58.

> Nachdem die Nazis an die Macht kamen, geriet [Husen] in Schwierigkeiten. Er hatte einen Antrag auf den Erhalt einer Kriegsteilnehmer-Medaille gestellt und wehrte sich dagegen, als der Antrag abgelehnt wurde. Die Medaille stand allen ehemaligen Kriegsteilnehmern des Ersten Weltkriegs zu. Ihm als Afrikaner wurde sie aber verweigert. Hinzu kam noch ein Prozess vor dem Arbeitsgericht gegen seinen Arbeitgeber, den Restaurationsbetrieb «Haus Vaterland». Er wurde den Nazibehörden zu unbequem.[51]

Mit anderen Worten: Husens Vergehen bestand darin, dass er die diskursive Ordnung durcheinanderbrachte, indem er als Kolonialisierter auf der Beachtung und Umsetzung von zwar für die Allgemeinheit fixierten, im Prinzip jedoch *Weißen* vorbehaltenen Rechten bestand. Mehr noch: Indem er sich selbst das Frontkämpfer-Kreuz verlieh, habe er sich, so Knopf,

> entgegen der diskursiven Ordnung performativ selbst an die Subjektposition der Aussage «die Askaris waren treue Soldaten» gesetzt. […] Indem […] [er] sich Aussagen und Orden der Deutschen im Ungehorsam gegen koloniale und nationalsozialistische Herrschaft aneignete, veränderte er deren Bedeutung.[52]

Auch die Gestaltung von Husens Briefkopf rechnet Knopf dieser widerständigen Performanz zu, da Husen den *weißen* Soldaten, der durch den Askari in seiner hegemonialen Positionierung gestärkt werden soll, aus der gewohnten Askari-Darstellung entfernt und sich im Schriftzug «Lehrer für Suaheli am Auslandsinstitut der Universität» nennt, obwohl er nicht ohne *weiße* Dozent:innen lehren durfte und in der offiziellen Bezeichnung zum «Sprachgehilfen» degradiert worden war.[53] «Ein Schwarzer, der aufmüpfig wurde», schreibt Michael weiter,

> war das Letzte, was [die Nazibehörden, Anm. J. D.] ertragen konnten. Deshalb suchten sie nach einer Gelegenheit, ihn auszuschalten. Die ergab sich durch eine Anklage wegen «Rassenschande». Bei der staatsanwaltschaftlichen Untersuchung konnte diese Anklage aber nicht erhärtet werden. Er wäre womöglich vor Gericht freigesprochen worden. Und das wollten sie nicht riskieren. Deshalb wurde er dem SS-Sicherheitshauptamt überstellt, ins KZ geschickt und kam dort 1944 um.[54]

51 Theodor Wonja Michael: *Deutsch sein und schwarz dazu*. München 2013, S. 63–64.

52 Knopf 2018, S. 95–96.

53 Ebd., S. 96–97.

54 Michael 2013, S. 64. Michaels These entsprechend schreibt Nagl (2009, S. 585): «Der wegen Renitenz 1944 im KZ Sachsenhausen ermordete Sprachlehrer Mohamed Husen.»

Die als Inhaftierungslegitimation herangezogene ‹Rassenschande› meinten die Machthabenden durch Husens Liebschaften zu *weißen* deutschen Frauen belegen zu können. Der Film MAJUBS REISE erzählt von Husens letzter Affäre und ergänzt diese Erzählung durch eine Parallelisierung mit der ‹wahren› Geschichte desjenigen Mannes, der Vorlage jener Filmfigur war, die Husen zu der Zeit in dem Film CARL PETERS spielte:

> Majub ist kein Statist mehr. Er hat die Rolle des Ramasan bekommen, des Dieners von Carl Peters. Der historische Ramasan hat kein gutes Ende genommen. Carl Peters hielt sich eine afrikanische Geliebte. Als er herausfand, dass Ramasan eine Liebesbeziehung mit ihr hatte, ließ er beide erhängen. Die Geschichte wiederholt sich am Set. Auch Majub als Ramasan verliebt sich in eine Frau, die die Deutschen ihm nicht zugestehen wollen. Während der Dreharbeiten beginnt er eine Affäre mit einer jungen Deutschen. Er wird daraufhin aufgrund von so genannter Rassenschande angezeigt.[55]

Mohamed B. Husen sitzt während der dann eingeleiteten ‹Ermittlungen› im August und September 1941 in dem berüchtigten Gestapo-Gefängnis am Alexanderplatz ein[56] und wird am 27.9.1941 wegen fehlender rechtlicher Grundlage für eine Anklage aufgrund von ‹Rassenschande› in das Konzentrationslager Sachsenhausen überstellt.[57] Am 24. November 1944 stirbt er dort um drei Uhr früh mit nur 40 Jahren. Eine offizielle Bescheinigung der Todesursache existiert nicht. Es gibt Vermutungen, dass er sich von einer in den Akten vermerkten Erkrankung an «Pneumonie»[58] mit einhergehendem Verdacht auf Nierenbeckenentzündung oder Nierentuberkulose im Dezember 1943 nie wieder ganz erholt hat. Aufgrund der bekannten Verhältnisse in Konzentrationslagern ist jedoch davon auszugehen, dass er entweder durch oder in Verbindung mit Hunger, Misshandlungen, medizinische(n) Experimente(n), Zwangsarbeit, Selektion und Ermordung von Kranken oder Massentötungsaktionen der SS ums Leben kam.[59]

Die Urne, in der Husens Asche sein soll, nimmt sein knapp zwölfjähriger Sohn Heinz Bodo Husen als einzig Hinterbliebener in Sachsenhausen in Empfang. Ungefähr sechs Wochen später wird sie auf einem Friedhof in Berlin-Reinickendorf in die Erde gelassen. Die Grabstätte ist bis heute erhalten.[60]

55 MAJUBS REISE, TC: 39:20–40:26; vgl. dokART, TC: 21:40–23:25 und Bechhaus-Gerst 2007, S. 116.

56 Bechhaus-Gerst 2007, S. 141.

57 Ebd., S. 142.

58 Ebd., S. 148.

59 Ebd., S. 148–150.

60 Ebd., S. 151–152.





1–2 Am 13.9.2007 wurde für das Gedenken an Mohamed B. Husen ein Stolperstein an seiner letzten Wohnstätte, in der Brunnenstraße 193, Berlin-Mitte, verlegt.

Trotz der ihn negativ betreffenden Rassismus-Erfahrung und seiner Ermordung im Konzentrationslager[61] eigne sich, wie Knopf betont, Husen «aufgrund seiner Annäherung an das koloniale und nationalsozialistische System»nur bedingt als «Ikone für den anti-kolonialen Widerstand».[62] Darauf weist auch Simon Goebel hin, dessen Forschungsschwerpunkt in der Europäischen Ethnologie liegt. So sei Husen in seinem Wunsch nach Anerkennung durch die deutsche Kolonialmacht ein prädestiniertes Beispiel für das vom Psychiater Frantz Fanon dargelegte Phänomen des Strebens nach Weißwerdung gewesen; nach Laktifizierung.[63] Zudem habe er dem nationalsozialistischen System als Suaheli-Lehrer für potenzielle Eroberungen auf dem afrikanischen Kontinent Hilfe geleistet.[64] Dar-

61 Selbst für den Fall, dass Mohamed B. Husen am Ende ohne weitere Gewalteinwirkung von außen gestorben sein sollte, betrachte ich seinen Tod im Konzentrationslager als Ermordung. Denn die Lagerbedingungen sind nicht auf den Erhalt seines Lebens ausgerichtet gewesen – ganz im Gegenteil.

62 Knopf 2018, S. 103.

63 Simon Goebel: «Die Konstruktion neokolonialen Wissens in deutschen Dokumentarfilmen über die deutsche Geschichte». In: *Przegląd Zachodni* 70/1, 2014, S. 218; vgl. Frantz Fanon: *Schwarze Haut, weiße Masken*. Wien 2015, S. 55–71; Eva Blome: «Koloniale Reinigungsarbeit». In: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 1, 2013, S. 99–101; Julia Dittmann: *Ent-Täuschung des weißen Blicks. Rassismussensible Strategien für eine ideologiekritische Filmanalyse*. Münster 2018, S. 443.

64 Goebel 2014, S. 218; vgl. Majubs Reise, TC: 28:26–29:22.

über hinaus hatte schon sein Vater Adam Mohamed Hussein als Askari auf dem höchsten Offiziersrang, den ein Afrikaner in der kaiserlichen ‹Schutztruppe›, der sogenannten Wissmann-Truppe, erreichen konnte, aufseiten der Deutschen gekämpft[65] – möglicherweise sogar während des Maji-Maji-Krieges.[66] Ihm folgend verteidigte auch Majub bin Adam Mohamed Hussein, der spätere Mohammed B. Husen, die deutsche Kolonialherrschaft gegenüber den Kolonialisierten und unterstützte auf diese Weise deren Unterdrückung[67] – allerdings als Kindersoldat.[68] Als Erwachsener wirkte er in der neokolonialen Bewegung des Deutschen Reiches[69] und in kolonial-propagandistischen Abenteuerfilmen wie DIE REITER VON DEUTSCH-OSTAFRIKA oder CARL PETERS mit.[70] Diese hielten nicht nur das deutsche Bedürfnis nach einer Rückforderung der Kolonien lebendig[71], ersterer diente auch dazu, den Genozid an Nama und Herero im Nachhinein zu rechtfertigen.[72]

Auf diese Weise verkörpert Majub bin Adam Mohamed Hussein alias Mohamed B. Husen die Ambivalenzen und Widersprüche, die dem kolonialen System immanent sind.[73] Da in jeden Körper und in jedes Subjekt diskursive Genealogien eingeschrieben sind, durch die sich vielfältige historische Verflechtungen ziehen, ist auch die Subjektivität von Husen von jener Komplexität diskursiver Wirkkräfte betroffen, in denen sich imperialistische und anti-imperialistische, rassistische sowie anti-rassistische Momente verschränken. Die Biografisierung seines Lebens liest sich demnach als politisch-widersprüchlich; sie trägt jene (auch moralische) Ambivalenz in sich, wie sie das Leben auszeichnet. Als Filmschaffendem in Babelsberg, dessen Schicksal uns der deutschen Gräueltaten von Rassismus, Kolonialismus und Nationalsozialismus und der Verstrickung der

65 Thomas Morlang o. D.: «Denkmal/Askarisoldaten». In: afrika-hamburg.de: https://is.gd/UU6tVm (25.10.2022).

66 Zum Maji-Maji-Krieg siehe auf der Webseite der Bundeszentrale für politische Bildung den Artikel «Vor 115 Jahren: Der Maji-Maji-Aufstand» (anonym 2020). Der häufig verwendete Begriff des Aufstandes sollte jedoch laut Jürgen Zimmerer in diesem Kontext vermieden werden, da «er einseitig die Perspektive der Kolonialmacht wiedergibt. […] Aus Sicht der afrikanischen Bevölkerung […] waren es Auseinandersetzungen mit landfremden Invasoren» (Zimmerer 2014). Jürgen Zimmerer: «Widerstand und Genozid: Der Krieg des Deutschen Reiches gegen die Herero (1904–1908)». In: *bpb*, 20.06.2014, bpb.de: https://is.gd/ndIsM6.

67 Bechhaus-Gerst betont, die afrikanischen Söldner seien von den Einheimischen zum Teil gefürchteter gewesen als die Deutschen (Bechhaus-Gerst 2007, S. 42, Bildunterschrift).

68 Bechhaus-Gerst 2007, S. 83.

69 Ebd., S. 82, 88.

70 Glenzdorf 1961, S. 730.

71 Wolfgang Fuhrmann: «Zwischen kolonialer Wirklichkeit und kolonialer Legende. Die deutsche Kolonialherrschaft in Film- und Fernsehproduktionen». In: Marianne Bechhaus-Gerst / Joachim Zeller (Hrsg.): *Deutschland postkolonial? Die Gegenwart der imperialen Vergangenheit*, Berlin 2018, S. 456.

72 Ebd., S. 458.

73 Knopf 2018, S. 103.

deutschen Filmindustrie mit diesen Unterdrückungssystemen mahnend gedenken lässt, sollte ihm in Potsdam ein Denkmal in Form eines Straßennamens gesetzt werden – ganz im Geiste der Widmung, die die deutsche Afrikanistin Marianne Bechhaus-Gerst in ihrem Buch über ihn vorangestellt hat:

> Für Dich, Mahjub
> Ich hätte dich gern gekannt,
> auch wenn ich mich bestimmt ständig
> über dich aufgeregt hätte.
>
> Den afrikanischen und Schwarzen
> deutschen Opfern
> des Naziterrors gewidmet.[74]

Georg J(acobs)ohn (23.7.1879–18.11.1941)

Der am 23. Juli 1879 in Schmiegel bei Posen geborene Georg Jacobsohn, der sich den Künstlernamen Georg John gab,[75] hat den Stummfilm als Charakterdarsteller von Nebenrollen, die das Böse, Kriminelle, Unheimliche verkörpern, geprägt wie kaum ein anderer. Von 1916 bis 1933 wirkte er nicht nur in über 90 deutschen Filmproduktionen mit, sondern spielte auch in besonders großen Filmen der Stummfilmzeit gewichtige Nebenrollen. Als heute bekannteste Filme sind zu nennen: Die Fremde[76], Hilde Warren und der Tod[77], Dr. Mabuse, der Spieler[78], Die Nibelungen: Siegfried[79], Die Nibelungen: Kriemhilds Rache[80], Der letzte Mann[81], Metropolis[82] und M – Eine Stadt sucht einen Mörder[83]. Fast alle diese Filme wurden in Berlin bzw. Babelsberg gedreht. So auch

74 Bechhaus-Gerst 2007, S. 5.

75 Kay Weniger: *Zwischen Bühne und Baracke – Lexikon der verfolgten Theater-, Film- und Musikkünstler 1933–1945*. Berlin 2008, S. 193. Im Folgenden nenne ich ihn zumeist so, wie er sich selbst als Künstler bezeichnet hat: Georg John. Seinen Geburtsnamen Jacobson verwende ich dann, wenn dieser in Dokumenten explizit so genannt wird. Ich setze einen Teil seines Namens in Klammern, wenn ich aufzeigen möchte, dass er unter zwei Namen lebte oder um den von den Nationalsozialist:innen ausgeübten Zwang zur Namensänderung zu markieren.

76 Regie: Otto Rippert, D 1917.

77 Regie: Joe May, D 1917.

78 Regie: Fritz Lang, D 1922.

79 Regie: Fritz Lang, D 1924.

80 Regie: Fritz Lang, D 1924.

81 Regie: Friedrich W. Murnau, D 1924.

82 Regie: Fritz Lang, D 1927.

83 Regie: Fritz Lang, D 1931.

Der müde Tod[84] von 1921, den Fritz Lang nach dem Buch seiner damaligen Ehefrau Thea von Harbou auf dem Freigelände in Neubabelsberg drehte. Der Filmhistoriker Klaus Kreimeier führt John im Kontext dieses Films siebzig Jahre später als einen der vielen «Stardarsteller der Zeit» an, die in «kleineren und Nebenrollen glänzten».[85]

John hatte seit der Jahrhundertwende an «Wander- und Schmierenbühnen»[86], wie es der Film- und Kunsthistoriker Kay Weniger formuliert, zu spielen begonnen. Ab 1904 bekam er Engagements an verschiedenen deutschsprachigen Schauspielhäusern – unter anderem in Wilhelmshaven, Bochum, Göttingen und in Wien. 1917 begann seine Karriere beim Film.[87] Schon in seinen ersten Filmrollen verkörperte John die für ihn typisch werdenden Charaktere: «knittrige Gnome und merkwürdig-skurrile Greise» – Rollen, in denen «der Schauspieler meist deutlich älter aussah, als er tatsächlich war».[88]

Auch *Glenzdorfs Internationales Film-Lexikon* aus dem Jahre 1961 schreibt zu seiner Person, er sei schon zu Stummfilmzeiten als Schauspieler tätig gewesen, unter anderem in Tobias Buntschuh – Das Drama eines Einsamen[89]. Zudem habe er Filmrollen gespielt in Atlantik[90], Lumpenball[91], Stürmisch die Nacht[92], Das Flötenkonzert von Sanssouci (D, 1930, Regie: Gustav Ucicky) und Das Land des Lächelns[93]. Des Weiteren sei er zu sehen in Danton[94] und Tod über Shanghai[95], in F.P. 1 antwortet nicht[96], Das Testament des Dr. Mabuse[97], Die Blume von Hawaii[98] sowie Sprung in den Abgrund[99].[100]

Sprung in den Abgrund war einer der ersten Filme, die komplett in der Zeit des Nationalsozialismus produziert wurden, und zugleich der letzte, in dem John als Darsteller auftrat. Der Film wurde im Februar 1933 gedreht und im März des-

84 Regie: Fritz Lang, D 1921.

85 Klaus Kreimeier: *Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns*. München 1992, S. 88.

86 Kay Weniger: *Das große Personenlexikon des Films* (Bd. 4, H–L. Botho Höfer-Richard Lester). Berlin 2001, S. 228.

87 Ebd.

88 Ebd.

89 Regie: Holger-Madsen, D 1921.

90 Regie: Ewald André Dupont, D 1929.

91 Regie: Carl Heinz Wolff, D 1930.

92 Regie: Curt Blachnitzky, D 1931.

93 Regie: Max Reichmann, D 1930.

94 Regie: Hans Behrendt, D 1931.

95 Regie: Rolf Randolf, D 1932.

96 Regie: Karl Hartl, D 1932.

97 Regie: Fritz Lang, D 1933.

98 Regie: Richard Oswald, D 1933.

99 Regie: Harry Piel, D 1933.

100 Glenzdorf 1961, S. 764.

selben Jahres im Berliner Ufa-Palast am Zoo uraufgeführt. Etwa zeitgleich entließ die Ufa, der damals größte deutsche Filmkonzern, «infolge nationaler Umwälzungen in Deutschland»[101] ihre jüdischen Mitarbeitenden, und kam damit der nationalsozialistischen Gesetzgebung noch zuvor. Letztere verfügte am 28. Juni 1933 – knapp vier Wochen nach der Gründung der Filmkreditbank als zentrale Steuerungsinstanz der Filmfinanzierung –, dass jede Person, die «an der Herstellung eines deutschen Filmstreifens mitwirken will, deutscher Abstammung sein und die deutsche Staatsbürgerschaft besitzen»[102] müsse. Kurz darauf erließ die am 1. Juli 1933 zur Kontrolle der Filmbranche gegründete Reichsfilmkammer die sogenannte «Zuverlässigkeitsklausel»[103], welche die Tätigkeit im Filmgewerbe mit der Begründung verwehren konnte, «dass der Antragssteller die für das Filmgewerbe erforderliche Zuverlässigkeit nicht besitzt».[104] Diese sehr vage Formulierung der Klausel unterstützte deren Ziel, die ‹Arisierung› des deutschen Films voranzutreiben. Sie führte dazu, dass mehr als 1500 Filmschaffende aus Deutschland flohen – vor allem waren dies jüdische Filmschaffende und solche, die politisch progressiv dachten und handelten.[105] Die, die nicht entkamen, wurden von den Nazis ermordet, unter ihnen Georg John. Vom NS-Regime als ‹Volljude› klassifiziert, wurde er vom deutschen Kulturbetrieb gänzlich ausgeschlossen. 1934/35 musste er sowohl die Reichsfilmkammer als auch die ebenfalls 1933 gegründete Reichstheaterkammer verlassen.[106] Soweit bekannt, hat er keinen Fluchtversuch unternommen, sondern sich stattdessen 1936 unter seinem Geburtsnamen Jacobsohn – Jüdinnen und Juden war die Weiterbenutzung ihres Künstler:innen-Namens vom NS-Staat untersagt worden – dem Jüdischen Kulturbund[107] angeschlossen.[108] Denn trotz seiner intensiven Tätigkeit beim Film war John der Bühne verbunden geblieben.[109] So wirkte er von 1936 bis 1938 sowohl als Schauspieler als auch als Regisseur im Ensemble des Theaters der Jüdischen Schulen mit. Parallel spielte er bis zur Auflösung des Jüdischen Kulturbundes am 11. September 1941 an der Schauspielbühne des Berliner Kulturbundes.[110] Seinen letzten Auftritt hatte er in Franz

101 Anonym, o. D.: «Film im NS-Staat». In: *Filmportal*: filmportal.de: https://is.gd/enO9tp.

102 Ebd.

103 Anonym, o. D.: «Die Reichsfilmkammer». In: *Filmportal*: filmportal.de: https://is.gd/4yG8Cg.

104 Ebd.

105 Anonym, o. D.: «Film im NS-Staat». In: *Filmportal*: filmportal.de: https://is.gd/enO9tp.

106 Anonym 1999, S. 463.

107 Zum Jüdischen Kulturbund siehe beispielsweise anonym: Der jüdische Kulturbund 2021.

108 Weniger 2008, S. 194.

109 Anonym: «John, Georg». In: Frithjof Trapp / Werner Mittenzwei / Henning Rischbieter / Hansjörg Schneider (Hrsg.): *Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933–1945. Bd. 2: Biographisches Lexikon der Theaterkünstler* (Teil 1, A–K). München 1999, S. 462–463.

110 Ebd., S. 463. Zur Geschichte des Jüdischen Kulturbundes in der NS-Zeit siehe Herbert Freeden: *Jüdisches Theater in Nazideutschland*. Tübingen 1964 und Herbert Freeden: «‹Auf Abruf› – Das Theater des Jüdischen Kulturbundes im ‹Dritten Reich› 1933–1941». In: Frithjof Trapp / Werner

Molnars Stück *Spiel im Schloß* (1941), das zugleich das letzte Theaterspiel des Jüdischen Kulturbundes war.[111] Unverzüglich nach der erzwungenen Auflösung des Kulturbundes wurde Georg John in das Getto Lodz in Polen deportiert. Dort starb er kurze Zeit später, am 18. November 1941, unter ungeklärten Umständen.[112]

Von seinem Privatleben ist wenig bekannt. Die Publikationen über ihn sind rar und fast alle auf eine lange Liste von Filmen und Theaterstücken beschränkt, in denen er mitgewirkt hat. Dank der intensiven Recherche und großen Initiative des Architekten Simon Lütgemeyer erinnert seit 2019 eine stumme Klingeltafel in der Käthe-Niederkirchner-Straße 35, Berlin-Prenzlauer Berg, an den großen Schauspieler.[113] Denn in diesem Haus, das von den Nationalsozialist:innen später sukzessive enteignet und zu einem sogenannten Judenhaus umfunktioniert wurde[114], war J(acobs)ohn zum Zeitpunkt der Volkszählung 1939 als wohnhaft gemeldet. Damals hieß die Straße noch Lippehner Straße. Erst 1974 erhielt sie den Namen der von den Nationalsozialist:innen ermordeten antifaschistischen Widerstandskämpferin Käthe Niederkirchner.[115]

Mittenzwei / Henning Rischbieter / Hansjörg Schneider (Hrsg.): *Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933–1945. Bd. 1: Verfolgung und Exil deutschsprachiger Theaterkünstler*. München 1999, S. 81–95 sowie Freedens autobiografischen Roman: *Der Vorhang fiel im November*. Gerlingen 1984.

111 Anonym: «Geschlossene Gesellschaft. Jüdischer Kulturbund». In: *Der Spiegel*, 10.08.1965.

112 Weniger 2008, S. 195 und anonym 1999, S. 462.

113 David Ensikat: «Mit acht Jahren raus aus Deutschland. Nachruf auf Peter Gossels (Geb. 1930)». In: *Der Tagesspiegel*, 12.12.2019; Jérôme Lombard: «Wenn Namen zum Erinnern mahnen». In: *Neues Deutschland*, 29.8.2019, 2019a; Christin Biege: «Durch das Bötzowviertel. Ein historischer Rundgang zu Gedenktafeln, Stolpersteinen und anderen Erinnerungszeichen an die Zeit des Nationalsozialismus». In: *Aktives Museum*: *Mitgliederrundbrief* 84, 2021, S. 6–14; Felix Müller: «Käthe 35 – Biografie eines Berliner Hauses». In: *Berliner Morgenpost*, 16.6.2019; anonym o. D.: «Jüdische Hausbewohner. Käthe-Niederkirchner-Straße 35». In: Gedenkstätte Deutscher Widerstand, Aktives Museum e. V. (Hrsg.): *Gedenktafeln in Berlin*, gedenktafeln-in-berlin.de: https://is.gd/vR5Njw.

114 Ensikat 2019; Lombard 2019a; Jérôme Lombard: «Spurensuche hinter Mauern. Der Architekt Simon Lütgemeyer erforscht die Geschichte seines Wohnhauses und der früheren jüdischen Bewohner». In: *Jüdische Allgemeine*, 17.8.2019, 2019b.

115 Diese Umbenennung zu Ehren der antifaschistischen Widerstandskämpferin Käthe Niederkirchner erfolgte aufgrund eines Magistratsbeschlusses am 4.9.1974. Zeitgleich wurden drei weitere Straßen des Bötzowviertels umbenannt: Die Woldenberger Straße wurde zur Dietrich-Bonhoeffer-Straße, die Braunsberger Straße zur Hans-Otto-Straße und die Allensteiner Straße erhielt den Namen der antifaschistischen Widerstandskämpferin Liselotte Hermann.
Käthe Niederkirchner wurde genau drei Jahre später als Georg John von den Nationalsozialist:innen ermordet. In der Nacht vom 27. auf den 28.9.1944 wurde das Todesurteil gegen die in Ravensbrück Inhaftierte vollstreckt. Diese Informationen sind der Ausstellung von Simon Lütgemeyer entnommen, die in der zweiten Hälfte des Jahres 2019 im Eingangsbereich der Käthe-Niederkirchner-Straße 35 zu besuchen war. Zu finden bei
Simon Lütgemeyer: *Lippehner Straße 35. Chronik eines Hauses. Dokumentation anlässlich der Einweihung der stummen Klingeltafel im Gedenken an die ehemaligen jüdischen Bewohner und*



3 Am 12.5.2019 wurde an Johns letzter Meldeadresse, damals Lippehner Straße 35, heute Käthe-Niederkirchner-Straße 35, Berlin-Prenzlauer Berg, eine stumme Klingeltafel als Denkmal eingeweiht.

Was fügt Lütgemeyer der Filmgeschichtsschreibung an Informationen über John hinzu? Vor allem offenbart er, indem er die Bewohnenden des Hauses Lippehner Straße 35 einzeln porträtiert, einen Teil von Johns Verwandtschaftsverhältnissen und die Atmosphäre seines Lebensumfelds. Denn in diesem Haus hat John zumindest die letzten beiden Jahre seines Lebens verbracht. 1905 hatte sein Onkel Isidor Lewy, Bruder seiner Mutter Ernestine, das 1903/04 erbaute Gebäude gekauft und war 1916 mit seiner Frau Lina und den beiden Töchtern Hildegard, geboren 1901, und Charlotte, geboren 1903, dort eingezogen. Im Mai 1939 – Isidor Lewy war bereits verstorben und Tochter Charlotte Gossels, geb. Lewy, nach der Scheidung von ihrem Ehemann mit ihren beiden Kindern Peter und Werner in die Wohnung zurückgezogen[116] – trägt Lina Lewy Georg Jacobsohn bei

Eigentümer dieses Hauses Käthe-Niederkirchner-Str. 35. 12. Mai–19. Juni 2019. Unveröffentlichtes PDF-Dokument. Berlin 2019a, S. 5–6. Zu Käthe Niederkirchner auch Biege 2021, S. 11–12.

116 Lütgemeyer 2019a, S. 36.

Erläuterungen auf der Vorderseite beachten! Vor Ausfüllung die ganze Ergänzungskarte durchlesen!

Lewy, Lina 19.6.75

Lfde. Nr.	Vorname	Familienname bei Frauen auch Mädchenname	Geburtstag, Geburtsmonat, Geburtsjahr	Geburtsort und -kreis (siehe Erläuterung III)	War oder ist einer der vier Großelternteile der Rasse nach Volljude? (Ja oder nein) (siehe Erläuterung IV)				Haben Sie ein Hochschul- oder Fachschulstudium abgeschlossen? (Ja oder nein)	Wenn ja, an welcher Hoch- oder Fachschule oder vor welchem Prüfungsamt haben Sie Staats- oder Abschlußprüfungen abgelegt?
					Großvater	Großmutter	Großvater	Großmutter		
					väterlicherseits		mütterlicherseits		(siehe Erläuterung V)	
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
A. Sämtliche Anwesende										
I. Musterbeispiel 1.	Paul	Schmitz	8. 10. 1885	Marklissa, Krs. Lauban	nein	nein	nein	nein	nein	—
2.	Maria	Schmitz, geb. Zawadka	18. 9. 1888	Honigfelde, Krs. Stuhm	nein	nein	nein	nein	nein	—
3.	Hermann	Schmitz	11. 3. 1930	Magdeburg	nein	nein	nein	nein	nein	—
4.	Anna	Kwoczek	3. 10. 1908	Waplitz, Kr. Stuhm	nein	nein	nein	nein	nein	—
5.	Alfred	Jung	15. 1. 1889	Schönebeck, Krs. Calbe a./S.	nein	nein	nein	nein	ja	Höhere techn. Lehranstalt, Breslau
6.	Franz	Müller	30. 5. 1912	Danzig	nein	nein	nein	nein	ja	Technische Hochschule Danzig
II. Musterbeispiel 1.	Sally	Cohn	8. 8. 1880	Lodz, Polen	ja	ja	ja	ja	nein	—
2.	Henriette	Cohn, geb. Oppenheimer	20. 2. 1883	Breslau	ja	nein	nein	nein	nein	—
3.	Georg	Cohn	25. 10. 1905	Berlin	ja	ja	nein	nein	ja	Universität Berlin
4.	Ruth	Schmidt, geb. Cohn	30. 9. 1907	Berlin	ja	ja	nein	nein	nein	—
5.	Elsbeth	Schmidt	10. 1. 1909	Berlin	nein	nein	ja	nein	nein	—
6.	Martha	Schulze	24. 5. 1889	Kauffung, Krs. Goldberg	nein	nein	nein	nein	nein	—
1.	Lina Sara	Lewy geb. Lewy	19.6.75.	Stadt Posen	ja	ja	ja	ja	nein.	
2.	Hildegard Sara	Lewy	24.9.1901	Berlin	ja	ja	ja	ja	nein	
3.	Charlotte Sara	Gossels geb. Lewy	24.9.03	"	"	"	"	"	"	
4.	[redacted]									
5.										
6.	Georg Israel	[illegible]	23.7.1874	[illegible]	"	"	"	"	"	
7.	Klara Sara	[illegible]	15.12.09.	Samter Kr. Samter	"	"	"	"	"	
8.										
9.										
10.										
B. Vorübergehend abwesende Mitglieder der Haushaltung										
Beispiel	Richard	Schmidt	19. 11. 1904	Hanau	nein	nein	nein	nein	nein	—
1.										
2.										
3.										
4.										

Bescheinigung: Daß die Angaben vollständig und nach bestem Wissen gemacht worden sind, bescheinigt:

Wohnung: N.O. 55. [illegible] Straße Nr. 35.

Hier bitte Ihre Unterschrift: Frau Lina Sara Lewy geb. Lewy.

(Unterschrift des Haushaltungsvorstandes, seines Vertreters oder sonstiger zur Ausfüllung verpflichteter Personen.)

4 Die von Lina Lewy ausgefüllte Ergänzungskarte der Volkszählung am 17. Mai 1939. Die Ergänzungskarten dienten den Nationalsozialist:innen zur Erfassung der von ihnen als jüdisch kategorisierten Bevölkerung.

der von den Nationalsozialist:innen durchgeführten Volkszählung[117] als zu ihrer Wohnung und Lebensgemeinschaft gehörig in das entsprechende Formular ein (Abb. 4).

Geschwärzt sind auf diesem Formular wahrscheinlich die beiden Kinder Peter und Werner Gossels, die am 4. Juli 1939, nur knappe zwei Monate nach der Volkszählung, von ihrer Mutter Charlotte im Alter von fünf und acht Jahren allein auf den Weg in die Emigration nach Frankreich geschickt werden. Von dort können sie 1941 in die USA ausreisen.[118]

Um das Schicksal dieser beiden Jungen bangt sicherlich – zusammen mit Mutter, Tante und Großmutter – auch der Cousin der Mutter, Georg John, der mindestens einige Monate mit den Kindern zusammengelebt haben muss. Mehrmals lässt er sie in den Briefen von Großmutter und Mutter grüßen. So sendet Char-

117 Zur Volkszählung genauer Carina Werner: «Volkszählung 1939: Statistik unterm Hakenkreuz», In: *NDR*, 2019, ndr.de: https://is.gd/PgxQP7.

118 Zu der ergreifenden Fluchtgeschichte von Peter und Werner Gossels hat Peter Gossels Tochter Lisa Gossels einen Dokumentarfilm gedreht, der ein wichtiges Zeitdokument darstellt: The Children of Chabannes, Regie: Lisa Gossels / Dean Wetherell, USA 1999. In: imdb.com: https://is.gd/RAoz76.

lotte Gossels ihren «beiden geliebten kleinen Strolche[n]»[119] beispielsweise am 10. März 1940 einen Gruß von «Onkel Georg»[120], und Großmutter Lina Lewy schreibt am 27. März 1940 an «Peterle und Wernerle»:

> Wir denken viel an Euch. – Tante Minna ist in Brasilien bei Ludwig und Lothar. Onkel Kurt ist in Kito (Aequador). Viele Grüße von Tante Betty und Jacobsohns. Euch, Ihr lieben Kinderchen, küsse ich in Gedanken 1000 Mal und Grüße auch von Tante Hilde.
> In Liebe
> Eure Oma[121]

Wen genau Lina Lewy mit den «Jacobsohns» meint, lässt sich nicht mit hundertprozentiger Sicherheit festmachen. Es ist aber davon auszugehen, dass damit der im gemeinsamen Haushalt lebende Georg John und sein Bruder Johannes Jacobsohn gemeint sind. Denn der einst unter dem Künstlername Hanns John auftretende Johannes Jacobsohn ist zu jenem Zeitpunkt in einer Querstraße der Lippehner Straße, in der Bötzowstraße 28, gemeldet – bei Betty Lewy, einer Nichte Isidor Lewys.[122] Sie findet in den Briefen wahrscheinlich als Tante Betty Erwähnung. Am 14. April 1940 nennt auch Charlotte Gossels «Tante Betty» neben den «Jacobsohns» in einem Brief an «ihre geliebten, guten Kinder»:

> Lebt wohl, meine Lieblinge; jeden einzigen von Euch schließe ich im Geiste in meine Arme und küsse Euch in inniger Liebe. Eure Mutti
> Bleibt gesund!
> Tausend Grüße von Oma, Tante Hilde, Klara, Pachs, Tante Betty, Jacobsohns, Edith.
> Bestellt Mademoiselle Lauriac einen herzlichen Gruß von mir![123]

Am 3.10.1942 wird Lina Lewy mit dem «3. Großen Alterstransport» nach Theresienstadt deportiert, wo sie gemäß ihrer «Todesfallanzeige» 51 Tage später, am 23.11.1942, mit 67 Jahren laut ärztlichem Befund an «Muskelentartung/Herzschwäche» stirbt.[124] Ihre ältere Tochter Hildegard Lewy wird am 1.3.1943 mit dem «31. Osttransport» nach Auschwitz deportiert und dort vermutlich umgehend ermordet. Denn von ihr ist keine Häftlingsnummer im Archiv zu finden.[125] Nur ei-

119 C. Peter R. Gossels: *Letters From Our Mother.* [Selbstverlag, keine Ortsangabe. 2019, S. 130.
120 Ebd., S. 132.
121 Ebd., S. 141.
122 Lütgemeyer 2019a, S. 58.
123 Gossels 2019, S. 146.
124 Lütgemeyer 2019a, S. 33.
125 Ebd., S. 35.

nen Tag später folgt ihr ihre zwei Jahre jüngere Schwester Charlotte Gossels mit dem «32. Osttransport». Auch sie wird in Auschwitz ermordet. In ihrem knapp bemessenen Gepäck befindet sich noch Kleidung für ihre Schwester.[126]

Von den 65 nachzuweisenden deportierten Bewohner:innen dieses Hauses[127] sind laut Lütgemeyer keine überlebenden Rückkehrer:innen bekannt.[128] Alle kamen infolge ihrer Deportation in Konzentrationslagern oder anderen Hinrichtungsstätten ums Leben, oder sie starben infolge der lebensfeindlichen Umstände im Getto.[129] 34 Personen wurden in Auschwitz umgebracht, neun starben in Riga, acht in Theresienstadt, vier im Getto Litzmannstadt/Lodz, drei in Piaski, zwei in Minsk, zwei in Warschau und jeweils eine Person in Raasiku, Treblinka und Sachsenhausen. Nach Sachsenhausen wurde am 27. Mai 1942 der Hausbewohner Daniel Baruch deportiert – zusammen mit Georg Johns Bruder Johannes. Schon einen Tag später, am 28. Mai 1942, wurden die beiden im Rahmen der «Vergeltungsaktion Sachsenhausen» von den Nationalsozialist:innen in Sachsenhausen erschossen.[130] Von Hanns John, der Oberkantor der Jüdischen Gemeinde gewesen war, bleibt die Stimme auf einer Schallplatte erhalten.[131]

Georg John war unter den vier Hausbewohner:innen der Lippehner Straße 35, die ihr Leben im Getto Litzmannstadt/Lodz verloren.[132] Der von der deutschen Filmindustrie im «Goldenen Kino-Zeitalter»[133] hochgeschätzte Schauspieler war der erste seiner Wohngemeinschaft, der von den Deutschen deportiert und umgebracht wurde.

126 Ebd., S. 36.

127 Ebd., S. 28.

128 Auf der Klingeltafel sind 83 Namen ehemaliger jüdischer Bewohner:innen eingraviert. Von ihnen starben laut Aussage Simon Lütgemeyers vier eines natürlichen Todes, fünf begingen vor ihrer Deportation Selbstmord, acht konnten ins Ausland flüchten, ein Schicksal blieb ungeklärt (Salomon Blaschkauer). Die übrigen 65 wurden zwischen 1941 und 1943 deportiert.

129 Ebd., S. 28. Britta Wilmsmeier berichtet in ihrem Erzählstück Käthe 35 – Biographie eines Berliner Hauses, das sie am 16.6.2019 im «Theater unterm Dach» uraufgeführt hat, von einem Hausbewohner, Martin Lewinnek, der in der NS-Zeit aus antisemitischen Gründen mehrfach inhaftiert, aufgrund des couragierten Auftretens und Handelns seiner Ehefrau Emma Lewinnek jedoch immer wieder frei gelassen wurde. Allerdings starb er an den Folgen der während der Haft erlittenen Misshandlungen und der schweren Zwangsarbeit. Sein späterer Schwiegersohn Bully Schott schaffte es mit Hilfe von Lewinneks Tochter Gerda sogar, aus dem Konzentrationslager Auschwitz zu fliehen. Schott war allerdings nicht in der Lippehner Straße 35 wohnhaft gemeldet (Britta Wilmsmeier: «Käthe 35 – Biographie eines Berliner Hauses oder der Stein des Anstoßes. Ein Erzählstück von Britta Wilmsmeier mit Musik von Roman Ott. Aufführung am 1.10.2021 in der Samariterkirche Berlin-Friedrichshain». In: erzaehllust.de: https://is.gd/6juDym; vgl. Lütgemeyer 2019a, S. 38.

130 Vgl. Simon Lütgemeyer: «Daniel Baruch». In: www.kaethe35.de 2019b und Anna Dost / Nele Geißler: «Wir riefen: ‹Schießt doch, ihr Hunde!›». In: *jungle.world* 16, 2004.

131 Lütgemeyer 2019a, S. 58.

132 Lütgemeyer 2019a, S. 28.

133 Irene Ferchl: «Kronzeugin des Goldenen Kino-Zeitalters. Erinnerung an Lotte Eisner». In: *Stuttgarter Zeitung*, 2.3.1996.

132

- 12 -

15. TRANSPORTLISTE BERLIN

Lfd. Nr.	Name u. Vorname	geb. am	B[illegible]
553	Jakobsohn Georg Israel	23. 7.79	Schauspiel.
554	Scharliński Erich Isr.	30. 8.78	Arbeiter
555	Scharliński [illegible]ora Sara	1. 6.87	ohne
556	Scharliński Charotte Sara	20.10.13	ohne
557	Scharliński Kurt Israel	26. 7.15	Arbeiter
558	Eisig Juda	8. 6.77	Arbeiter
559	Essig Frieda Sara	29. 8.80	ohne
560	Eisig Erich Israel	25. 4.07	Arbeiter
561	Finkenstein Margarete Sara	12. 2.06	ohne
562	Josef Edith Sara	3. 3.06	ohne
563	Wisch Adelgunde Sara	15. [illegible].85	ohne
564	Wirsch Ilse Sara	13.11.05	Arbeiterin
565	Grünspahn Alfred Israel	7. 7.9[illegible]	ohne
566	Cytryn Lusen Israel	2. 1.90	Arbeiter
567	Cytryn Henny Sara	12. 1.90	ohne
568	Becker Gertrud Sara	11. 7.74	ohne
569	Becker Elsa Sara	28.11.03	ohne
570	Becker Manfred Isr.	26. 3.08	Arbeiter
571	Becker Ir[illegible] Sara	2. 6.10	ohne
572	Loewenstein Elise Sara	23. 4.82	ohne
573	Förster Friedrich Isr.	11. 5.92	Kaufmann
574	Förster Lilli Sara	3. 7.09	Korrespondentin
575	Simonson Georg Isr.	30.12.01	Kaufmann
576	Kaufmann Sophie Sara	6. 9.87	ohne
577	Lewkowicz Alfred Isr.	3. 3.98	Flechter
578	Lewkowicz Cypra Sara	14.10.97	ohne
579	Lewkowicz Dagobert Isr.	29.10.33	ohne
580	Hohenstein Leo Israel	20. 3.84	Arbeiter
581	Hohenstein Gerda Sara	6. 2.79	ohne
582	Menkis Ripka Sara	3. 9.88	ohne
583	Steinberg Emilie Sara	18. 7.75	ohne
584	Bexlitzer Regina Sara	5. 8.75	ohne
585	Ringer Sara	25. 1.01	Arbeiterin
586	Ringer Marion Sara	29. 1.33	ohne
587	Miloslawski Henriette Sara	23. 3.90	ohne
588	Miloslawski Martin Isr.	18. 8.92	Arbeiter
589	Miloslawski Egon Isr.	5. 1.28	Arbeiter
590	Miloslawski Arnold Isr.	21.11.23	Arbeiter
591	Zacharias Ella Sara	23. 9.84	ohne
592	Zacharias Erna Sara	1. 5.96	Näherin
593	Reibach Sally Isr.	4. 8.81	Arbeiter
594	Schanzer Simon Isr.	21. 3.83	Arbeiter
595	Schanzer Ingaborg Sara	9. 6.20	Arbeiterin
596	Schanzer Ruth Sara	29.12.25	ohne
597	Schanzer Betty Sara	26. [illegible].29	Kind
598	Iberman Dauba Sara	24.11.91	Näherin
599	Ibermann Lotte Sara	5. 2.22	Näherin
600	Baran Max Israel	17. 6.84	Kaufmann

5 Auszug aus der Liste des Transports III. von Berlin nach Litzmannstadt/Lodz am 29.10.1941.[134] Im Herbst 1941 wurden mit sieben Transporten insgesamt 7034 Jüdinnen und Juden aus Berlin in den Osten deportiert, davon 4077 nach Litzmannstadt/Lodz – unter ihnen Georg John, geborener Jacobsohn.

134 statistik-des-holocaust.de: https://is.gd/eZQVXc

Buchstabe J. 15. Transport III. Berlin.

Lauf. Nr. | Name u. Vorname | Geburtsdaten | Beruf. 659 15

1. wum państwowe treść zamaskowana przez archiwum państwowe treść za
2. kowana przez archiwum państwowe treść zamaskowana przez archi
3. wum państwowe treść zamaskowana przez archiwum państwowe treść za
4. kowana przez archiwum państwowe treść zamaskowana przez archi
5. wum państwowe treść zamaskowana przez archiwum państwowe treść za
kowana przez archiwum państwowe treść zamaskowana przez archi
6. wum państwowe treść zamaskowana przez archiwum państwowe treść za
7. kowana przez archiwum państwowe treść zamaskowana przez archi
8. wum państwowe treść zamaskowana przez archiwum państwowe treść za
kowana przez archiwum państwowe treść zamaskowana przez archi
9. wum państwowe treść zamaskowana przez archiwum państwowe treść za
kowana przez archiwum państwowe treść zamaskowana przez archi
10. wum państwowe treść zamaskowana przez archiwum państwowe treść za
11. kowana przez archiwum państwowe treść zamaskowana przez archi
12. wum państwowe treść zamaskowana przez archiwum państwowe treść za
13. kowana przez archiwum państwowe treść zamaskowana przez archi
wum państwowe treść zamaskowana przez archiwum państwowe treść za
14. kowana przez archiwum państwowe treść zamaskowana przez archi
15. wum państwowe treść zamaskowana przez archiwum państwowe treść za
16. kowana przez archiwum państwowe treść zamaskowana przez archi
17. wum państwowe treść zamaskowana przez archiwum państwowe treść za
kowana przez archiwum państwowe treść zamaskowana przez archi
18. wum państwowe treść zamaskowana przez archiwum państwowe treść za
19. kowana przez archiwum państwowe treść zamaskowana przez archi
20. wum państwowe treść zamaskowana przez archiwum państwowe treść za
21. kowana przez archiwum państwowe treść zamaskowana przez archi
wum państwowe treść zamaskowana przez archiwum państwowe treść za
22. kowana przez archiwum państwowe treść zamaskowana przez archi
23. Jakobsohn Georg | 23.7.79 | Schauspieler | V gestorben am 18.XII 1941
24.
25. wum państwowe treść zamaskowana przez archiwum państwowe treść za
kowana przez archiwum państwowe treść zamaskowana przez archi
26. wum państwowe treść zamaskowana przez archiwum państwowe treść za
27. kowana przez archiwum państwowe treść zamaskowana przez archi
28. wum państwowe treść zamaskowana przez archiwum państwowe treść za
29. kowana przez archiwum państwowe treść zamaskowana przez archi
30. wum państwowe treść zamaskowana przez archiwum państwowe treść za
kowana przez archiwum państwowe treść zamaskowana przez archi
31. wum państwowe treść zamaskowana przez archiwum państwowe treść za
32. kowana przez archiwum państwowe treść zamaskowana przez archi
33. wum państwowe treść zamaskowana przez archiwum państwowe treść za
34. kowana przez archiwum państwowe treść zamaskowana przez archi
wum państwowe treść zamaskowana przez archiwum państwowe treść za
kowana przez archiwum państwowe treść zamaskowana przez archi

6 Aus der «Liste der Namen ausländischer Juden, die sich im Getto niedergelassen haben – vom Leiter des Ältestenrats im Getto Lodz von 1940–1944».135

Einen der Gründe, warum es heute so wenig öffentlich zugängliches Wissen über Johns Privatleben gibt, beschreibt Simon Lütgemeyer in einem Video-Interview indirekt:

> Peter Gossels hat ja [kurz vor seinem Tod am 25. Oktober 2019, Anm. J. D.] noch Letters From Our Mother herausbringen können, und ein Teil darin sind Briefe, die Norbert Lewinnek, der hier im Haus lebte, geschrieben hat. Norbert Lewinnek, selbst halbjüdisch, hat überlebt […], und hat 1947 dem Großonkel von Peter und Werner Gossels einen Brief geschrieben, in dem das Schicksal der Familie beschrieben wird, weil er das eben hier vor Ort erlebt hat, wie sie deportiert wurden. Und der hat dann unter anderem geschrieben: «Von der Wohnung selbst kann ich Ihnen mitteilen, dass das gesamte Inventar damals versteigert wurde und was noch zurückblieb, wie Foto-Bilder und Bücher, wurden [sic] auf dem Hofe verbrannt.»[135]

Umso wichtiger ist es, Georg John, geborener Jacobsohn, durch eine nach ihm benannte Straße in der Filmstadt Potsdam ein Denkmal zu setzen – ein Denkmal, das uns allen zugleich als Mahnmal dienen sollte.

Familie Prokoschenko

Die Historikerin Almuth Püschel hat erstmals umfassend zu einem Thema geforscht, dessen in der filmischen Straßenlandschaft bislang noch nicht gedacht wird: das Schicksal der Zwangsarbeiter:innen und ihrer Kinder im Arbeitslager des Studio Babelsberg während der NS-Zeit.[136] Hier verloren Jekatarina und Jakub Prokoschenko aus Orscha ihre beiden Kinder. Die ältere Tochter, Galina, starb im November 1943 mit nur zwei Jahren an Masern, ihr kleiner Bruder Wladimir, ein Jahr nach Galinas Tod im Lager auf die Welt gekommen, überlebte nur einen Tag.[137] Der Tod der Kinder stellt keine Ausnahme dar: Die meisten der in Potsdam geborenen Kinder von Zwangsarbeitenden vollendeten ihr erstes Lebensjahr nicht.[138] Während die Jugendlichen und Erwachsenen in Schichten von

135 Marie Rolshoven: «Familie Gossels». In: *Denk Mal Am Ort (DMAO)*. 2021, www.youtube.com: https://is.gd/JuH37F. TC: 08:04–08:54; vgl. Lütgemeyer 2019a, S. 36.

136 Vgl. Christian Schröder: «100 Jahre Ufa: Traumfabrik und Todesmühle». In: *Der Tagesspiegel*, 13.5.2017.

137 Almuth Püschel: «Gefangen in der Filmstadt – Zwangsarbeit in den Studios Babelsberg». 2011. In: *Filmportal*: filmportal.de: https://is.gd/XcAK0L und Almuth Püschel: «Namen, die in keinem Abspann stehen». In: Rainer Rother / Vera Thomas (Hrsg.): *Linientreu und populär. Das Ufa-Imperium 1933–1945*. Berlin 2017, S. 161.

138 Püschel 2017, S. 169.

zwölf bis vierzehn Stunden Zwangsarbeit zu leisten hatten, blieben die Kleinkinder sich tagsüber vornehmlich selbst überlassen. Die häufigsten Todesursachen waren Mangelernährung und Infektionskrankheiten, die auf die schlechten hygienischen Bedingungen zurückzuführen sind.[139] Das Arbeitslager der Ufa wies – zusammen mit demjenigen der Arado-Flugzeugwerke – die höchste Kindersterblichkeit unter den Lagern in Potsdam auf.[140] Die Sterbebücher der Stadt weisen für das Ufa-Lager elf Sterbefälle nach – davon neun Säuglinge und Kleinkinder.[141]

Die bis 1944 aufrechterhaltene hohe Produktivität der Ufa, die 1939 zu einem «wehrwirtschaftlich bedeutsamen Betrieb»[142] erklärt worden war, wäre ohne die ca. 600 Zwangsarbeitenden und KZ-Häftlinge, die auf dem Ufa-Gelände permanent eingesetzt wurden, nicht möglich gewesen.[143] Erstmalig weisen Gebäudelisten vom 11. Juli 1941 auf den Einsatz von Kriegsgefangenen auf dem Ufa-Gelände hin: Eine transportable Fundus-Baracke wurde in eine Kriegsgefangenen-Baracke umfunktioniert.[144] Am 11. November 1942 beschloss der Ufa-Vorstand, zwei benachbarte Flächen im Bereich zwischen der heutigen Rosenstraße und der Stahnsdorfer Straße zu erwerben, um weitere Baracken zu errichten.[145]

Die Zwangsarbeit vollzog sich in der Filmstadt Babelsberg ähnlich wie in allen anderen Einsatzbereichen: Fast alle Zwangsarbeitende wurden in Lagern untergebracht und sowohl entlang rassistisch determinierter Kategorien als auch nach Nationalitäten voneinander getrennt. An der Spitze der Hierarchie ausländischer Zwangsarbeitender standen westeuropäische Arbeitskräfte. Von ihnen wiederum waren die Niederländer:innen die privilegiertesten. Sie konnten sich nicht nur relativ frei bewegen, Kontakte zur ansässigen deutschen Bevölkerung pflegen und zum Teil sogar in Privatquartieren in Babelsberg wohnen, sie durften auch Liebesbeziehungen zu Deutschen eingehen, ohne juristische Konsequenzen befürchten zu müssen.[146] Ganz anders erging es den ‹Ostarbeiter:innen›. Sie standen auf der untersten Stufe der Hierarchie ausländischer Zwangsarbeiter:innen. Unter diese Kategorie fielen Gefangene aus Russland, Weißrussland und aus der Ukraine. Genau wie polnische und jüdische Zwangsarbeitende mussten sie sich äußerlich kennzeichnen.[147]

139 Püschel 2017, S. 169 und Schröder 2017.
140 Püschel 2011 und Püschel 2017, S. 170.
141 Püschel 2017, S. 170.
142 Püschel 2011 und Püschel 2017, S. 165–166.
143 Schröder 2017.
144 Püschel 2017, S. 166.
145 Ebd.
146 Ebd., S. 167.
147 Ebd., S. 165.

Auf dem Ufa-Gelände waren in allen wichtigen technischen Gewerken der Filmindustrie Zwangsarbeitende eingesetzt.[148] Eine Ufa-Auflistung, die vermutlich den Jahren 1943/44 zuzuordnen ist, führt über «45 Zwangsarbeiter als Beleuchter [an], 27 als Bühnenarbeiter, weitere 27 zur Instandhaltung der Außengelände, 25 in den Malerwerkstätten, 19 im Baulager, 12 in der Tonwerkstatt, 8 als Dekorateure, 5 im Bereich der Heizung, 5 in der Schlosserei und drei in der Elektrowerkstatt.»[149] Sie alle seien, so Püschel, französischer oder niederländischer Herkunft gewesen.[150]

Während die Zwangsarbeitenden aus den Westländern vor allem alleinstehende Erwachsene waren, handelte es sich bei den diffamierend als ‹Ostarbeiter:innen› bezeichneten Menschen zu großen Teilen um ganze Familien, die aus Osteuropa nach Deutschland deportiert worden waren.[151] Gegenüber den als rassisch minderwertig eingestuften Kindern aus den Ostgebieten kannten die Nationalsozialist:innen offensichtlich kein Erbarmen. Einige Mitglieder der NS-Führung vertraten die Meinung, man könne sie aufziehen, um sie dann als Arbeitskräfte auszunutzen, andere plädierten schlichtweg für ihre Vernichtung. Am 8. Dezember 1943 erging ein offizieller Erlass an die Gauarbeitsämter[152], dass auch Kinder als Arbeitende eingesetzt werden könnten.[153] Die meisten der deportierten Kinder, die in den Ufa-Akten gelistet sind, wären bei Kriegsende 15 Jahre oder jünger gewesen, wenn sie denn überlebt hätten.[154]

Um die traumatische Erfahrung der gewaltsamen Verschleppung vieler Ostarbeiter:innen deutlich zu machen, zitiert Püschel die 1928 geborene Jewgenia Jakolewa Gromowa:

> Der Krieg erreichte uns in der Siedlung Karamyschewo. Vater war an der Front. Mutter erzog uns drei Kinder. Nach einer der üblichen Polizeidurchsuchungen brachte man uns[,] einige Jungen und Mädchen[,] nach Pskow in ein Sammellager. Das war im Herbst 1943. Mein Endpunkt war das Lager Babelsberg. Einige in unserer Baracke arbeiteten ständig auf dem Bau im Kinostudio. Zur Arbeit wurden wir frühmorgens in einer kleinen Kolonne geführt. Wir wurden von einem Polizisten bewacht. Manchmal wurden wir auch mit

148 Anonym: «Unternehmen Zwangsarbeit». In: Peter Mänz / Rainer Rother / Klaudia Wick (Hrsg.): *Die UFA. Geschichte einer Marke*. Bielefeld 2017, S. 104.

149 Püschel 2011 und Püschel 2017, S. 166

150 Püschel 2017, S. 166.

151 Püschel 2017, S. 167–168.

152 Am 1. Juli 1943 wurden die Landesarbeitsamtsbezirke neu gegliedert und in Gauarbeitsamtsbezirke umbenannt (Mark Spoerer: «NS-Zwangsarbeiter im deutschen Reich». In: *Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte* 49/4, 2001, S. 667).

153 Püschel 2017, S. 169.

154 Ebd.

> Autos gefahren. Unsere Nahrung bestand im Wesentlichen aus Spinatbrei oder Rüben, selten aus Kartoffelschalen […] Eine Schicht dauerte 12–14 Stunden […] Das Lager befand sich in einem kleinen Kiefernwald. Es bestand aus vielen Baracken. Es war von Stacheldraht umgrenzt und in einige Zonen eingeteilt. Diese Zonen waren auch durch Stacheldraht voneinander getrennt. In unserer Zone waren die Leute slawischer Nationalität.[155]

Auf die Tatsache, dass es sich bei der Zwangsarbeit «um jene besondere Form des Massenmords und Genozids [handelte], den die Mörder selbst als ‹Vernichtung durch Arbeit› bezeichneten»[156], weist auch der Umstand hin, dass für Arbeiten auf dem Ufa-Gelände unter anderem Berliner Baufirmen beauftragt wurden, die KZ-Häftlinge als Zwangsarbeitende einsetzten. Als Beispiel führt Püschel die Baufirma Polensky an, die 1944 für die Errichtung von Bunkeranlagen auf dem Ufa-Gelände zuständig war und diesen Auftrag mithilfe von Häftlingen aus dem Konzentrationslager Sachsenhausen ausführte.[157] Zu diesen Zwecken existierte in Babelsberg ein Außenlager des KZ Sachsenhausen, an dessen Insass:innen sich die Firmen der Region ebenso wie an denen aus dem Durchgangslager Rehbrücke bedienen konnten.[158]

Über das Schicksal der Zwangsarbeitenden, die vor der Kamera eingesetzt wurden, weiß man bis heute in vielen Fällen nur wenig. Püschel berichtet, dass Überlebende aus dem Sammellager für Sinti und Roma in Berlin-Marzahn nach dem Krieg 29 Verwandte und Bekannte, die in Auschwitz ermordet worden waren, anhand von Standfotos aus dem von 1940 bis 1944 gedrehten Film TIEFLAND[159] identifizieren konnten.[160] Insgesamt wurden von den 51 Insass:innen dieses Sammellagers, deren Einsatz als Kompars:innen nachzuweisen ist, «25 nach Auschwitz, drei nach Ravensbrück und 14 nach Lackenbach deportiert; zwei Personen starben im Lager […], das Schicksal der übrigen sieben ist noch ungeklärt.»[161]

Menschen, die die Zwangsarbeit in der deutschen Filmproduktion und auf dem Studiogelände Babelsberg überlebten, mussten in vielen Fällen mit schweren psychischen Schäden weiterleben, die sie aus den unterschiedlichsten und im Nachhinein eventuell selbst für die Betroffenen nicht mehr eindeutig auszu-

155 Püschel 2011.

156 Dietrich Eichholtz: «Zwangsarbeit in der deutschen Kriegswirtschaft. Unter besonderer Berücksichtigung der Rüstungsindustrie» In: Ulrike Winkler (Hrsg.): *Stiften gehen. NS-Zwangsarbeit und Entschädigungsdebatte*. Köln 2000, S. 10–11.

157 Püschel 2017, S. 170.

158 Ebd., S. 165.

159 Regie: Leni Riefenstahl, D 1954.

160 Püschel 2017, S. 172 und Schröder 2017.

161 Püschel 2017, S. 172.

machenden Gründen erlitten hatten. Der Historiker Jens Westemeier analysiert die schriftlich fixierten autobiografischen Erinnerungen des niederländischen Zwangsarbeiters Piet Reijnen, der von Anfang/Mitte 1942 bis Anfang 1944 auf dem Ufa-Gelände als «Filmoperateur»[162] arbeiten musste und danach lebenslang unter einer schweren posttraumatischen Belastungsstörung litt. In einer Schreibtherapie, die er im Jahre 1973 in einer niederländischen Klinik bei auf Trauma spezialisierten Ärzt:innen begann,[163] meinte Reijnen, sich an schreckliche Gewaltorgien erinnern zu können, denen er bei geheimen Dreharbeiten der Ufa-Propaganda-Abteilung[164] als zwangseingesetzter Kameramann hätte beiwohnen müssen. Er habe sogar die Menschen, die in den gestellten Gefechtsszenen mit scharfer Munition be- und erschossen worden seien, zuvor selbst im Konzentrationslager Bergen-Belsen ausgesucht.[165]

Westemeier kommt nach eingehenden Recherchen zu dem Schluss, dass sich die von Reijnen beschriebenen Vorkommnisse mit Dokumenten nicht belegen ließen und aus geschichtswissenschaftlicher Perspektive alles dagegenspreche, dass diese Verbrechen von der Ufa tatsächlich begangen worden seien.[166] Allerdings ist, folgt man Westemeiers Ausführungen logisch genau, nicht auszuschließen, dass solche Dreharbeiten von einer der Wehrmacht zugeordneten Filmstelle, die der militärischen Geheimhaltung unterlag, durchgeführt worden sein könnten. Zumindest ist laut Westemeier für den Lehrfilm Männer gegen Panzer, der im Sommer 1943 in dem östlich von Potsdam liegenden Ort Kallinchen gedreht und im selben Jahr veröffentlicht wurde, der Einsatz von scharfer Munition nachgewiesen. Schriftlich bezeugt ist in diesem Zusammenhang allerdings nur der Tod eines deutschen Schauspielers bei einer Sprengung.[167]

Püschel resümiert, dass keines der Massenverbrechen der Nationalsozialist:innen mit so wenig Unrechtsbewusstsein reflektiert worden sei wie das der Zwangsarbeit.[168] Und speziell bezogen auf den Bereich der Filmproduktion fügt sie hinzu:

> Während die Verstrickungen der Filmindustrie in die ideologische Stabilisierung des NS-Regimes, in die Disponierung der Bevölkerung für den Völkermord und die Vernichtung der Juden, Kranken und anderen nicht in das

162 Jens Westemeier: «Ein niederländischer Zwangsarbeiter bei der Ufa». In: Rainer Rother / Vera Thomas (Hrsg.): *Linientreu und populär. Das Ufa-Imperium 1933–1945*. Berlin 2017, S. 177–178. Filmoperateur» ist ein veralteter Begriff; Synonym für «Kameramann».

163 Ebd., S. 181–182.

164 Westemeier betont, dass es keine Ufa-Propagandaabteilung gegeben habe (Westemeier 2017, S. 187).

165 Ebd., S. 186.

166 Ebd., S. 188–189.

167 Ebd., S. 187–188.

168 Püschel 2017, S. 164.

> NS-Menschenbild Passenden hinreichend bekannt ist, wurde die Beschäftigung von ZwangsarbeiterInnen in der deutschen Filmindustrie bisher kaum thematisiert.[169]

Man müsse, so Püschel, wenn man heute die alten Filme anschaue und sich an die damaligen Stars erinnere, die Namen derer mitdenken, die in keinem Abspann auftauchen.[170] Denn die kinematografische «Welt des schönen Scheins, der Illusionen und der ideologischen Manipulierung»[171] in den Ufa-Produktionen der Nazi-Zeit beruhe auf der schamlosen Ausbeutung von Zwangsarbeitenden aus West- und Osteuropa. Meist wirkten sie im Hintergrund. Nur in Ausnahmefällen traten sie vor die Kamera.[172] Stellvertretend für all diese Menschen könnten Galina und Wladimir Prokoschenko oder gar ihre gesamte Familie einer Straße in Potsdam ihren Namen geben. Damit wäre zugleich dem Mangel Abhilfe geschaffen, dass bislang noch kein filmischer Straßenname existiert, der einer Familie gewidmet ist.

Fazit

Mohamed B. Husen steht paradigmatisch für viele weitere Schwarze Filmschaffende, die zur Stummfilmzeit berufsmäßig und unter den Nationalsozialist:innen unter Zwang und in permanenter Angst vor Deportation[173] in Babelsberg tätig waren. Babelsberg war nie ein Ort allein *weißen* Filmschaffens, was insbesondere durch die Arbeiten von engagierten Filmemacher:innen öffentlich bekannt wurde.

Mit einer Würdigung von Mohamed B. Husen sowie des Schauspielers Georg J(acobs)ohn würde ein Schritt in Richtung Gedenken an Filmschaffende erfolgen, die von der *weißen* Mehrheitsgesellschaft zunächst rassifiziert und daran anschließend ermordet wurden. Die Benennung von Straßen nach diesen Persönlichkeiten kann die Diskriminierungsachse *race* explizit adressieren und ein öffentliches Bewusstsein für den Zusammenhang von Filmindustrie und Rassismus schaffen.

Auch die Sichtbarkeit der Familie Prokoschenko in der filmischen Straßenlandschaft Potsdams würde die Schattenseite des Babelsberger Studios ins Bewusstsein rufen und ein Mahnmal setzen. Sie würde die mörderische Gewalt der

169 Ebd., S. 165 und Schröder 2017.
170 Püschel 2017, S. 173.
171 Püschel 2011.
172 Ebd.
173 Pagen in der Traumfabrik – Schwarze Komparsen im deutschen Spielfilm, TC: 32:17–33:20 und Michael 2013, S. 70.

Ideologie *weißer* Hegemonie unterstreichen, zu deren Legitimation und Reproduktion Film immer wieder herangezogen wird.

Mit der Forschung zur Familie Prokoschenko und dem Schauspieler Georg J(acobs)ohn, die fortgesetzt und ausgeweitet werden sollte, wird zudem ersichtlich, wie wichtig filmhistorische Recherche und deren Ergänzung durch bürger:innenwissenschaftliches Engagement ist. Nur durch die Arbeit an (manchmal nur noch wenigen) Archivmaterialien können von Rassismus negativ betroffene Filmschaffende dem Vergessen entrissen werden, sodass ihnen – zumindest im Nachhinein – ein adäquater Platz im öffentlichen Leben sowie im filmhistorischen Wissensarchiv eingeräumt wird.

Mit den vorgestellten Beispielen sind längst nicht alle Leerstellen der filmischen Straßenlandschaft in Potsdam adressiert worden. So wäre es im Sinne intersektionaler Forschung unerlässlich, auch andere Machtachsen diskriminierungssensibel zu erforschen – beispielsweise gälte es, der Geschichte des queeren Kinos mehr Aufmerksamkeit zu schenken. Zudem könnte durch die Aufnahme zusätzlicher filmischer Gewerke in die Benennungspraxis eine größere Bandbreite repräsentierter filmischer Gattungen und ein diversifizierterer Einblick in die Tätigkeit weiblicher Filmschaffender erzielt werden.

Es bleibt zu hoffen, dass die wertvolle und in ihrer Analyse außerordentlich tiefgehende Studie von Anna Luise Kiss und meine an diese Studie anknüpfende Erweiterung des potenziellen Straßennamen-Pools der gesellschaftlichen Erinnerungskultur einen weiteren Impuls zu geben vermögen, die Benennung von Straßen nach minderprivilegiert positionierten Filmschaffenden als ein wertvolles Instrument zu verstehen, das auf der Basis bestehender Forschung zur Auflösung von Diskriminierungsachsen und zur adäquaten Repräsentation bislang unterrepräsentierter Persönlichkeiten sowie zu deren ermächtigender Verankerung im kollektiven Bewusstsein beitragen kann. Genau wie Filmtexte können Straßenlandschaften genutzt werden, um Unsichtbarkeiten rassifizierter Machtverhältnisse weiterhin zu verschleiern oder aber, um sie endlich sichtbar werden zu lassen.

Literatur

Arndt, Susan: «Racial Turn». In: Susan Arndt / Nadja Ofuatey-Alazard (Hrsg.): *Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K) Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk*, Münster 2011, S. 185–189

Bechhaus-Gerst, Marianne: *Treu bis in den Tod. Von Deutsch-Ostafrika nach Sachsenhausen – Eine Lebensgeschichte*, Berlin 2007

Biege, Christin: «Durch das Bötzowviertel. Ein historischer Rundgang zu Gedenktafeln, Stolpersteinen und anderen Erinnerungszeichen an die Zeit des Nationalsozialismus». In: *Aktives Museum*: *Mitgliederrundbrief* 84, 2021, S. 6–14

Blome, Eva: «Koloniale Reinigungsarbeit». In: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 1, 2013, S. 95–108

Dittmann, Julia: *Ent-Täuschung des weißen Blicks. Rassismussensible Strategien für eine ideologiekritische Filmanalyse*, Münster 2018

Dost, Anna / Geißler, Nele: «Wir riefen: ‹Schießt doch, ihr Hunde!›». In: *jungle.world* 16, 2004

Eggers, Maureen Maisha / Kilomba, Grada / Piesche, Peggy / Arndt, Susan (Hrsg.): «Konzeptionelle Überlegungen». In: *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*, Münster 2005, S. 11–13

Eichholtz, Dietrich: «Zwangsarbeit in der deutschen Kriegswirtschaft. Unter besonderer Berücksichtigung der Rüstungsindustrie» In: Ulrike Winkler (Hrsg.): *Stiften gehen. NS-Zwangsarbeit und Entschädigungsdebatte*, Köln 2000, S. 10–40

Ensikat, David: «Mit acht Jahren raus aus Deutschland. Nachruf auf Peter Gossels (Geb. 1930)». In: *Der Tagesspiegel*, 12.12.2019

Fanon, Frantz: *Schwarze Haut, weiße Masken*, Wien 2015

Ferchl, Irene: «Kronzeugin des Goldenen Kino-Zeitalters. Erinnerung an Lotte Eisner». In: *Stuttgarter Zeitung*, 2.3.1996

Freeden, Herbert: *Jüdisches Theater in Nazideutschland*, Tübingen 1964

Freeden, Herbert: *Der Vorhang fiel im November*, Gerlingen 1984

Freeden, Herbert: «‹Auf Abruf› – Das Theater des Jüdischen Kulturbundes im ‹Dritten Reich› 1933–1941». In: Frithjof Trapp / Werner Mittenzwei / Henning Rischbieter / Hansjörg Schneider (Hrsg.): *Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933–1945. Bd. 1: Verfolgung und Exil deutschsprachiger Theaterkünstler*, München 1999, S. 81–95

Fuhrmann, Wolfgang: «Zwischen kolonialer Wirklichkeit und kolonialer Legende. Die deutsche Kolonialherrschaft in Film- und Fernsehproduktionen». In: Marianne Bechhaus-Gerst / Joachim Zeller (Hrsg.): *Deutschland postkolonial? Die Gegenwart der imperialen Vergangenheit*, Berlin 2018, S. 454–472

Glenzdorf, Johann Caspar (Hrsg.): «Husen, Mohamed». In: *Glenzdorfs Internationales Film-Lexikon. Biographisches Handbuch für das gesamte Filmwesen* (Bd. 2, Hed-Peis), Bad Münder (Deister) 1961, S. 730

Goebel, Simon: «Die Konstruktion neokolonialen Wissens in deutschen Dokumentarfilmen über die deutsche Geschichte». In: *Przegląd Zachodni* 70/1, 2014, S. 209–226

Gossels, C. Peter R.: *Letters From Our Mother.* [Selbstverlag, keine Ortsangabe, ISBN 978-0-578-57096-9 und eISBN 978-0-578-57106_5], 2019

Kelly, Natasha A.: *Afrokultur: «der raum zwischen gestern und morgen»*, Münster 2016

Kiss, Anna Luise: *Die filmische Straßenlandschaft in Potsdam. Palimpsest – Kulturelle Arena – Performativer Raum*, Hamburg 2022

Knopf, Eva: «Die Suche nach Mohamed Husen im kolonialen Archiv. Ein unmögliches Projekt» In: Eva Knopf / Sophie Lembcke / Mara Recklies (Hrsg.): *Archive dekolonialisieren. Mediale und epistemische Transformationen in Kunst, Design und Film*, Bielefeld 2018, S. 83–105

Kreimeier, Klaus: *Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns*, München 1992

Lombard, Jérôme: «Wenn Namen zum Erinnern mahnen». In: *Neues Deutschland*, 29.8.2019, 2019a

Lombard, Jérôme: «Spurensuche hinter Mauern. Der Architekt Simon Lütgemeyer erforscht die Geschichte seines Wohnhauses und der früheren jüdischen Bewohner». In: *Jüdische Allgemeine*, 17.8.2019, 2019b

Lütgemeyer, Simon: *Lippehner Straße 35. Chronik eines Hauses. Dokumentation anlässlich der Einweihung der stummen Klingeltafel im Gedenken an die ehemaligen jüdischen Bewohner und Eigentümer dieses Hauses Käthe-Niederkirchner-Str. 35. 12. Mai–19. Juni 2019.* Unveröffentlichtes PDF-Dokument, Berlin 2019a

Lütgemeyer, Simon: «Daniel Baruch». In: www.kaethe35.de 2019b

Michael, Theodor Wonja: *Deutsch sein und schwarz dazu*, München 2013

Morlang, Thomas. O. D.: «Denkmal/Askarisoldaten». In: afrika-hamburg.de: https://is.gd/UU6tVm (25.10.2022)

Müller, Felix: «Käthe 35 – Biografie eines Berliner Hauses». In: *Berliner Morgenpost*, 16.6.2019

Nagl, Tobias: Die unheimliche Maschine. Rasse und Repräsentation im Weimarer Kino, München 2009

Michels, Stefanie «Der Askari». In: Jürgen Zimmerer (Hrsg.): *Kein Platz an der Sonne. Erinnerungsorte der deutschen Kolonialgeschichte*, Frankfurt/M. 2013, S. 294–308

Püschel, Almuth: «Gefangen in der Filmstadt – Zwangsarbeit in den Studios Babelsberg». 2011. In: *Filmportal*: filmportal.de: https://is.gd/XcAK0L

Püschel, Almuth: «Namen, die in keinem Abspann stehen». In: Rainer Rother / Vera Thomas (Hrsg.): *Linientreu und populär. Das Ufa-Imperium 1933–1945,* Berlin 2017, S. 161–173

Röggla, Katharina: *Critical Whiteness Studies*, Wien 2012

Schröder, Christian: «100 Jahre Ufa: Traumfabrik und Todesmühle». In: *Der Tagesspiegel*, 13.5.2017

Spoerer, Mark: «NS-Zwangsarbeiter im deutschen Reich». In: *Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte* 49/4, 2001, S. 665–684

Walgenbach, Katharina: «Intersektionalität – Eine Einführung», 2012, In: www.portal-intersektionalität.de (23.09.2022)

Weniger, Kay: *Das große Personenlexikon des Films* (Bd. 4, H–L. Botho Höfer-Richard Lester), Berlin 2001

Weniger, Kay: *Zwischen Bühne und Baracke – Lexikon der verfolgten Theater-, Film- und Musikkünstler 1933–1945*, Berlin 2008

Westemeier, Jens: «Ein niederländischer Zwangsarbeiter bei der Ufa». In: Rainer Rother / Vera Thomas (Hrsg.): *Linientreu und populär. Das Ufa-Imperium 1933–1945*, Berlin 2017, S. 174–193

Wilmsmeier, Britta: *Käthe 35 – Biographie eines Berliner Hauses oder der Stein des Anstoßes. Ein Erzählstück von Britta Wilmsmeier mit Musik von Roman Ott.* Aufführung am 1.10.2021 in der Samariterkirche Berlin-Friedrichshain. erzaehllust.de: https://is.gd/6juDym

Zimmerer, Jürgen: «Widerstand und Genozid: Der Krieg des Deutschen Reiches gegen die Herero (1904–1908)». In: *bpb*, 20.06.2014, bpb.de: https://is.gd/ndIsM6

Texte ohne Verfasser:innenangabe

Anonym, o. D.: «Die Reichsfilmkammer». In: *Filmportal*: filmportal.de: https://is.gd/4yG8Cg

Anonym: «Der jüdische Kulturbund – eine Lebensader in dunklen Zeiten». In: *Jüdisches Museum Berlin*, 2021

Anonym, o. D.: «Film im NS-Staat». In: *Filmportal*: filmportal.de: https://is.gd/enO9tp

Anonym: «Geschlossene Gesellschaft. Jüdischer Kulturbund». In: *Der Spiegel*, 10.08.1965.

Anonym: «John, Georg». In: Frithjof Trapp / Werner Mittenzwei / Henning Rischbieter / Hansjörg Schneider (Hrsg.): *Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933–1945. Bd. 2: Biographisches Lexikon der Theaterkünstler* (Teil 1, A–K) München 1999, S. 462–463

Anonym: «Jüdische Hausbewohner. Käthe-Niederkirchner-Straße 35». In: Gedenkstätte Deutscher Widerstand, Aktives Museum e. V. (Hrsg.): *Gedenktafeln in Berlin*, gedenktafeln-in-berlin.de: https://is.gd/vR5Njw

Anonym: «Unternehmen Zwangsarbeit». In: Peter Mänz / Rainer Rother / Klaudia Wick (Hrsg.): *Die UFA. Geschichte einer Marke*, Bielefeld 2017, S. 104–105

Anonym: «Vor 115 Jahren: Der Maji-Maji-Aufstand» In: *bpb*, 26.08.2020. bpb.de: https://is.gd/kK3gbv

Audiovisuelle Medien

Beyer, Friedemann: «Herbert Selpin. Chronik einer Denunziation», In: *BR Bayern 2*, 2.8.2014, br.de: https://is.gd/j1MWD5

dokArt: «Eva Knopf zu Gast bei Thomas Weber». 2016. In: youtube.com: https://is.gd/FDwgQP

The Children of Chabannes, Regie: Lisa Gossels / Dean Wetherell, USA 1999

Majubs Reise, Regie: Eva Knopf, D 2013

Rolshoven, Marie: «Familie Gossels». In: *Denk Mal Am Ort (DMAO)*. 2021, youtube.com: https://is.gd/JuH37F

Pagen in der Traumfabrik – Schwarze Komparsen im deutschen Spielfilm, Regie: Annette von Wangenheim, D 2002

Werner, Carina: «Volkszählung 1939: Statistik unterm Hakenkreuz», In: *NDR*, 2019, ndr.de: https://is.gd/PgxQP7

Bartel, Neelesha / Cukrowski, Gesine / Gloggengießer, Octavia / Krampe, Alexandra / Maintigneux , Sophie / Suba, Isabell (Sprecher:innen), Guðjónsdóttir, Birgit (Moderation), Rún, Margrét (Kuration): «#4 Round Table Fokus Gewerke! Lasst uns loslegen! (#Berlinale2021)», In: YouTube, Pro Quote Film, 18.6.2021, youtube.com: https://is.gd/gjHiev

Abbildungen

Abb. 1, 2: Fotografin: Julia Dittmann
Abb. 3: Fotograf: Simon Lütgemeyer
Abb. 4: Bundesarchiv
Abb. 5: statistik-des-holocaust.de: https://is.gd/eZQVXc
Abb. 6: Archiwum Panstwowe Lodzi.

Kien Nghi Ha

Verwobene Verborgenheit
Kolonialität, Antisemitismus und Rassismus in Hito Steyerls Die leere Mitte[1] (D 1998)

Zeitgeschichtlicher Entstehungskontext und Rezeption

Hito Steyerls Filmessay Die leere Mitte[2] entstand zwischen 1990 und 1998 als studentische Abschlussarbeit an der Hochschule für Fernsehen und Film München (HFFM). In dieser Arbeit dokumentiert, kommentiert und analysiert sie verschiedene Transformationsprozesse am Potsdamer sowie am benachbarten Leipziger Platz in diesen Zeitraum und verbindet diese mit dahinterliegenden historischen Entwicklungen. Da diesem Projekt keine zusätzliche Förderung zur Verfügung stand, wurde der Film mit viel persönlichen Engagement und bescheidenen Mitteln realisiert. Umso bemerkenswerter ist die außergewöhnliche Qualität, Tiefenschärfe und Bedeutung dieses Werks, das zwischen künstlerischem

1 Dieser Beitrag basiert auf einer Recherche im Auftrag der Stiftung Berliner Mauer (SBM) im Rahmen des Projektes *Mauergeschichten revisited* in Kooperation mit korientation. Netzwerk für Asiatisch-Deutsche Perspektiven e. V. Ich danke insbesondere Sina Emde, Dolly Abdul Karim und Gülsah Stapel von der SBM für ihre Unterstützung. Meine Rechercheergebnisse zum Konnex anti-Asiatischer Rassismus und Asiatische Diaspora sollen 2024 als gesonderter Beitrag in Kien Nghi Ha (Hrsg.): *Asiatische Präsenzen in der Kolonialmetropole Berlin. Localizing Decolonialization - Dekolonialisierung lokalisieren*. Berlin: Assoziation A erscheinen.

2 Regie: Hito Steyerl, D 1998.

Videoessay, journalistischer Reportage und kulturhistorischer Dokumentation changiert und gerade durch diese Multiperspektivität innovative Zugänge freilegt.

Hito Steyerls erste längere Arbeit (Laufzeit 62 Minuten)[3] stellt eine dichte, vielschichtige kulturhistorische und zeitgenössische Studie dar, die mit filmischen Mitteln vielfältige Ein- und Ausgrenzungsprozesse im Zentrum der Berliner Stadtentwicklung im historischen Längsschnitt untersucht. Dabei werden antisemitische, koloniale, nationalistische, rassistische und kapitalistische Entwicklungen innerhalb dieses historischen und soziokulturellen Raums miteinander in Beziehung gesetzt, sodass durch diese filmische Linse ein miteinander verwobenes geschichtliches Narrativ über die koloniale Moderne Berlins entsteht.

Mit dem Film Die leere Mitte wurde Hito Steyerl erstmalig einem breiteren Publikum bekannt. Als Durchbruch in die nationale und später auch zunehmend internationale Kunstwelt nimmt das Frühwerk für ihre Entwicklung zur mittlerweile weltberühmten Künstlerin eine besondere Rolle ein.[4] Wie die unterschiedlichen Besprechungen des Films aus dem in- und ausländischen Raum bis in die Gegenwart hinein zeigen[5], hat das Werk bis heute eine beachtenswerte Bedeutung und Langzeitwirkung, die auf die Qualität, Zugänglichkeit und Relevanz dieser Arbeit hinweisen. Trotz vielfältiger nationaler und internationaler Rezeptionen, Vorführungen und Ausstellungen im zeitgenössischen Kunst- und Kulturdiskurs bis in die Gegenwart wurde dieser Film im Unterschied zu anderen Abschlussarbeiten des HFFM bisher bei keinem öffentlich-rechtlichen Sender gezeigt, sodass die Filmautorin insgesamt von einer eher gemischten Erfolgsbilanz spricht.[6]

3 Sie hatte zuvor nur den vierminutigen Kurzfilm Babenhausen (1997) erstellt, der die politischen Auseinandersetzungen nach einem antisemitischen Brandanschlag auf die Familie Merin in den Blick nimmt.

4 Auch die Auswahl ihrer Kunstwerke, die im Rahmen der Ausstellung «Käthe-Kollwitz-Preis 2019. Hito Steyerl» anlässlich der Preisverleihung in der Akademie der Künste gezeigt wurden, legte das nahe. Sie bestätigte das auch im Gespräch: Hito Steyerl: Zoom-Gespräch mit Kien Nghi Ha am 23.04.2021.

5 Siehe etwa Christiana Gerhardt: «Transnational Germany». In: *Women in German Yearbook: Feminist Studies in German Literature & Culture* 23: 2007, S. 205–233; Annette Seidel Arpaci: «Excavations at Potsdamer Platz: Die leere Mitte and the Dilemma of (Re)Narrating ‹Other› Pasts and Presences». In: *Local/Global Narratives. German Monitor* 68, 2007, S. 281–297 und Bianca Ludewig: «Wiederentdeckt: Hito Steyerls Dokumentation ‹Die Leere Mitte› (1998)», 2019, bl.wiseup.de: https://is.gd/rlU4kE (31.07.2022).

6 Steyerl 2021.

Die leere Mitte (1998) als umkämpfter, historischer Ort eines Dritten Raums

> In the film The Empty Center, the border space is determined as the empty zone between the walls of the former death strip, the area of the Berlin Wall in the center of Berlin. In the empty expanse between the borders, where empires confronted each other, the competing power claims of nation and capital have consolidated into architectural forms. But in the same space, lost traces of colonial and minority presence can be retrieved as well. This search is not informed by feelings of nostalgia but by a desire to understand how the process of erasure is inscribed into the very foundations of the constructions of power. This space of the border is the dark side of the euphoric poststructuralist concepts of hybridity, carnival and fluid nomadism.[7]

Der Film verweist auf die Geschichte randständiger Existenzen, die als Minderheiten oder «Fremde» vielfältige Grenz- und Ausgrenzungserfahrungen machen: etwa an der Grenze mit ihren Passkontrollen, in der Gesellschaft als «Ausländer» ohne staatsbürgerliche Rechte und natürlich auch in den Zwischenräumen der Grenze selbst. Die militärisch überwachte Grenze ist normalerweise ein gefährlicher und zwielichtiger Ort, ein Ort des permanenten Ausnahmezustands und des Transits, wo abhängig von der Rechtsausstattung des Individuums bürgerliche Freiheiten enden, zumindest eingeschränkt werden oder noch nie gegolten haben. Der Grenzraum ist auch ein Ort, wo die gegensätzlichen Macht- und Geltungsansprüche souveräner Staatsgewalten aufeinanderstoßen. Die Kontrolle über das streng überwachte Territorium national definierter Gemeinschaften bildet ein konstituierendes Merkmal staatlicher Souveränität.

Der Titel des Films Die leere Mitte bezieht sich im engeren Sinne auf das liminale Niemandsland, das als Zwischenraum zwischen den etablierten und scheinbar festgefügten Grenzen souveräner Staatensysteme entsteht. Diese politische Grenze markierte nicht nur das Ende eines staatlichen Machtraums, sondern auch den Übergang zu einem konkurrierenden, irgendwie auch ähnlichen

7 Hito Steyerl: «The Empty Center». In: Ursula Biemann (Hrsg.): *Stuff it. The Video Essay in the Digital Age*. Wien, New York 2003, S. 48. Übersetzt: «Im Film Die leere Mitte wird der Grenzraum als leere Zone zwischen den Mauern des ehemaligen Todesstreifens, dem Bereich der Berliner Mauer im Zentrum Berlins, bestimmt. In der Leere zwischen den Grenzen, wo sich Imperien gegenüberstanden, haben sich die konkurrierenden Machtansprüche von Nation und Kapital zu architektonischen Formen verfestigt. Aber im selben Raum können auch verlorene Spuren der Kolonial- und Minderheitenpräsenz wiedergefunden werden. Diese Suche ist nicht von nostalgischen Gefühlen geprägt, sondern von dem Wunsch zu verstehen, wie der Prozess der Auslöschung in die Grundlagen der Machtkonstruktionen eingeschrieben ist. Dieser Raum der Grenze ist die dunkle Seite der euphorischen poststrukturalistischen Konzepte von Hybridität, Karneval und fließendem Nomadentum.»

(weil deutschen), aber trotzdem anderen Gesellschaftsmodell in Zeiten des Kalten Krieges. Dieser liminale Zwischenraum kann im Sinne Homi Bhabhas[8] als *third space* (dritter Raum) aufgefasst und theoretisiert werden, der sich durch die Machtbehauptungen differenter Grenzziehungen entfaltet und als ambivalente Randzone den nationalstaatlichen und identitätspolitischen Widerstreit scheinbar homogener und angeblich voneinander unterscheidbarer Entitäten reflektiert. Vor dem Hintergrund der deutsch-deutschen Grenze ist dieser Umstand besonders bemerkenswert, da gerade diese Grenze auf die offensichtliche Unmöglichkeit voneinander abgrenzbarer Nationalkulturen und eindeutiger Identitätskonstruktionen verweist. Vielmehr stellen sich hier Effekte von Mimikry ein, welche das vermeintliche Original auf beiden Seiten der Grenze mit seinem oder ihrer Doppelgänger:in konfrontiert und so die Frage kultureller Authentizität letztlich unentscheidbar macht.

Dieses Phänomen kann nicht nur im deutsch-deutschen Rahmen diskutiert werden, sondern spielt auch im Zuge der Entwicklung zu einem postmigrantischen Deutschland eine wichtige Rolle, da die Präsenz des migrantischen Anderen und das postmigrantische Deutschsein die tradierten und einengenden Vorstellungen völkisch-deutscher Identität zunehmend hinterfragt und neu beantwortet.[9] Eine Facette dieses postmigrantischen Anderen bilden asiatisch-deutsche Menschen und ihre Perspektiven, die auch in der neuen, nun nicht mehr ganz leeren Mitte auftauchen. In verschiedenen Passagen des Films wird der Zusammenhang von Migration, Bildung und Arbeit anhand der Stellungnahme unterschiedlicher Protagonist:innen und die damit zusammenhängenden gesellschaftlichen Konflikte thematisiert.

Zugleich verweist die leere Mitte auf den Raum, der nach dem Wegfall der Grenzen als vermeintlich rechtsfreier Raum entsteht und temporär von gesellschaftlichen Außenseiter:innen als alternatives Experimentierfeld benutzt wurde. Mit dem Untergang der DDR konnte sich an einigen Orten der streng kontrollierte Grenzraum aber in einem relativen Freiraum verwandeln wie etwa bei den Besetzer:innen und Punks, die den ehemaligen Todesstreifen am Potsdamer Platz bewohnten und sich damit der hyperkommerziellen Verwertung des urbanen Zentrums durch international agierende Konzerne (etwa Daimler Benz) widersetzten oder bei migrantischen Existenzen, die wie die Schwarze Souvenirhändlerin mit ihrem Sohn David, sich die leere Mitte für ihre Zwecke aneigneten.[10]

8 Homi Bhabha: *The Location of Culture*. London 1994.

9 Naika Foroutan / Juliane Karakayali, / Riem Spielhaus (Hrsg.): *Postmigrantische Perspektiven – Ordnungssysteme, Repräsentationen, Kritik*. Frankfurt a. M. 2018.

10 Im Zeitraum 1989–1990 bestand ein großer «Polenmarkt» im südlichen Teil des Potsdamer Platz, der den heutigen Bereich um den Tilla-Durieux-Park bis zum Reichpietschufer umfasst. Dieser ohne Rechtsgrundlage, Müllentsorgung und Sanitäranlagen spontan improvisierte sowie politisch, medial und polizeilich inkriminierte Marktplatz wurde vor allem von polnischen

Mitten in Berlin: Verborgene Verbindungen zwischen Antisemitismus, Kolonialexpansionen, Chinoiserie und Migrationsregime

Anhand einer beispielhaften Sequenz möchte ich nun diese filmische Perspektive mit der ihr eigenen analytischen Erzählweise als historische Montage genauer darlegen. Die Überlagerungen unterschiedlicher Zeitlichkeiten und politisch-kultureller Örtlichkeiten steht nicht für sich alleine. Überlagert werden auch unterschiedliche Erfahrungen mit Diskriminierung und Gewalt. So werden jüdische Integrationserfahrungen mit deutschem Antisemitismus sowie Erfahrungen von Migrant:innen mit Rassismus miteinander verbunden und die Effekte nationalstaatlicher Praktiken, wie sie etwa durch das Staatsbürgerschaftsrecht und dem Ausländerrecht zum Ausdruck kommen, thematisiert und mit migrantischen Protestaktionen von Familien of Color[11], wie etwa gegen die Visapflicht für Kinder zusammengeschnitten.

Bereits im ersten Kapitel «Alte Grenzen» werden die staatlichen Grenz- und Zollkontrollen gegenüber dem jüdischen Philosophen Moses Mendelssohn (1729–1786), der 1743 als Ausländer an der alten Zollmauer (1734–1869) – die teilweise entlang der späteren Berliner Mauer verlief – Einlass nach Berlin begehrte mit einem Interview der Schwarzen Souvenirhändlerin aus Jamaika in Begleitung ihres Sohns David durch audiovisuelle Ein- und Überblendungen konnotiert. Vor dem Hintergrund von DDR-Devotionalien (Transitvisum, Schilder mit Aufschrift wie «HALT Staatsgrenze! Passieren verboten!» etc.) berichtet sie über die aufenthaltsrechtlichen Auswirkungen des damaligen Ausländergesetzes auf ihre konkreten Arbeits- und Lebensbedingungen im wiedervereinten Deutsch-

Privathändler:innen, aber auch von Migrant:innen, Geflüchteten und weniger betuchten Deutschen besucht, um zumeist unversteuerte Waren aller Art aus Osteuropa und dem Fernen Osten zu verkaufen bzw. preisgünstig zu erwerben. Auch Tourist:innen entdeckten diesen Ort. Siehe auch Monika Stefanek: «Der ‹Polenmarkt› am Potsdamer Platz in Berlin», oJ, nach 2014, porta-polonica.de: https://is.gd/jq7oWU (31.07.2022). Da zu Stoßzeiten mehrere zehntausend Menschen diesen Markt belebten, waren auch türkische, vietnamesische und andere migrantische Händler:innen hier aktiv. Im Film Die leere Mitte wird dieser Aspekt nicht erwähnt, da die Filmemacherin bei ihren Berlin Aufenthalten keine Aufnahmen machen konnte und der Markt letztmalig 1992 kurz in Betrieb war (Steyerl 2021).

11 Der «People of Color»-Begriff entstammt der Selbstbenennungspraxis rassistisch unterdrückter Menschen. Er wurde im Laufe der 1960er-Jahre in den USA als politischer Begriff geprägt, um die Gemeinsamkeiten zwischen Communitys mit unterschiedlichen kulturellen und historischen Hintergründen zu benennen. Dadurch sollte eine solidarische Perspektive quer zu den rassistischen Einteilungen in unterschiedliche Ethnien und «Rassen» eröffnet werden, die antirassistische Allianzen befördert (vgl. Kien Nghi Ha: «People of Color – Koloniale Ambivalenzen und historische Kämpfe». In: Kien Nghi Ha / Nicola Lauré al-Samarai / Sheila Mysorekar (Hrsg.): *re/visionen. Postkoloniale Perspektiven von People of Color auf Rassismus, Kulturpolitik und Widerstand in Deutschland*. Münster 2007, S. 31–40.

land: Die politischen und juristischen Rahmenbedingungen wirken sich negativ auf ihre Situation aus, da sie innerhalb dieses Systems nicht als Immigrantin anerkannt wird, sondern aufgrund der Rechtskonstruktion als «Ausländerin» nur über einen zeitlich begrenzten, d.h. prekären und ungesicherten Aufenthaltsstatus verfügt. Als unterprivilegiertes Schwarzes weibliches Subjekt hat sie nicht die Möglichkeit selbst über ihre Zukunftsperspektiven in der BRD zu bestimmen und ihr Leben sowie das ihres Kindes zu planen. Diese Konstellation wird in der nächsten Passage noch weiter ausgeführt: Ausgehend von einem Bild von David liest die Offstimme der Erzählerin aus dem Niederlassungsantrag von Moses Mendelssohn an den preußischen König. Gleichzeitig wechselt die Bildebene vom Straßensouvenirstand (Replika eines Transitvisums) zu Filmaufnahmen einer Münchener Demonstration gegen Visapflicht für migrantische Kinder im Jahre 1997. Auf Schildern sind politische Forderungen wie etwa «Gleiche Rechte für ALLE», «Ausländer sind Inländer», «Nein zum Visum» und «Alle sagen ich bin Ausländer, aber ich bin doch hier geboren», die wie ein Echo Mendelssohns Bestreben aktualisieren. Während Demonstrierende von einer Weißen Passantin verbal attackiert und rassistisch beschimpft werden, erinnert die Erzählerin, dass Moses Mendelsohns Enkel, der Komponist Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809–1849) während der antisemitischen Hep-Hep-Ausschreitungen (1819)[12] bespuckt und seine Familie trotz Übertritt zum Christentum und anderen Integrationsbemühungen (d.h. kulturellen Anpassungs- und Einordnungsleistungen) als «undeutsch» angefeindet wurde.[13]

12 Der Verweis auf die antisemitischen Hep-Hep-Krawalle ist hier besonders interessant, da diese Form des Antisemitismus sich nicht in erster Linie an das konstruierte Anderssein jüdischer Menschen oder des Judentums reibt. Als Anlass für die überregionalen Angriffe gelten Konflikte um den sozio-ökonomischen Erfolg des jüdischen Bürger:innentums, das von einem Teil der deutschen Mehrheitsgesellschaft als unerwünschte Konkurrenz sowie als lästige Emporkömmlinge abgelehnt wird. Somit werden die kulturellen Anpassungsleistungen, das ausgeprägte Bemühen um gesellschaftliche Integration und Anerkennung in großen Teilen des deutschen Judentums als Bedrohung für die deutsche Nation und die eigene privilegierte Stellung angesehen (einführend de.wikipedia.org: https://is.gd/WslbFD). Vor diesem Hintergrund lesen sich die Forderungen der in Deutschland geborenen Kinder und Jugendliche migrantischer Herkunft wie ein Echo auf diese Emanzipationsbestrebungen von Jüdinnen und Juden.

13 Während einer Demonstration ist zu sehen wie ein Schwarzer Mann in ein Megafon skandiert «Visum weg! Hepp Hepp Hepp.» Kurz darauf ist ein Junge zu sehen, der das Schild «Wir sind das Volk» um seinen Hals trägt (TC: 11:00). Es ist anzunehmen, dass der Sprecher damit nicht bewusst auf die antisemitischen Unruhen vor mehr als 170 Jahren anspielte, sondern – wie zur Motivationssteigerung beim Dauerlauf – als ein Wortspiel zur Anfeuerung der Protestzuges verwandte. Dagegen ist das Schild eine Anleihe, die den medial vermittelten Inbegriff der Demokratiebewegung in der DDR und damit den Ausgangspunkt der deutschen Einheit für die eigenen Zwecke reklamiert. Migrant:innen werden als demokratische Subjekte und wesenhafter Bestandteil des demokratischen Systems ausgewiesen. Auf diese Weise werden die politischen Forderungen dieser Demonstration besonders für den deutsch-deutschen Blick legitimiert. Beide migrantischen Praktiken können im Sinne Bhabhas als Effekte von Hybridisierung und Mi-

Indem der Film hier Episoden aus der Geschichte des Antisemitismus und Rassismus an diesem Ort wie zusammenhängende Stadt(ge)schichten vertikal miteinander vernetzt, regt er dazu an mittels dieser Methodik eigenständig andere Geschichten auszugraben und sichtbar zu machen. Meine weitere Recherche offenbart, dass dieser städtische Raum auch ein intersektionaler Kreuzungspunkt kolonialer und orientalistischer Diskurse und damit einhergehender Biografien war. Auf diese Weise kann dieser Ort als ein Fallbeispiel für die Komplexität von überlappenden und miteinander verflochtenen Machtdynamiken untersucht werden, die die multipolare Ambivalenz der Moderne anschaulich in ihrer räumlichen Verdichtung zeigt. Die Familie Mendelssohn wohnte im Stadtpalais an der Leipziger Str. 3, das 1825 von Felix' Vater, dem Bankier Abraham Mendelssohn-Bartholdy (1776–1835) erworben wurde. Der Bau dieses Palais geht auf Johann Heinrich von der Groeben (1705–1768) zurück, der im Zuge der Erweiterung der Friedrichstadt unter Friedrich Wilhelm I. das Anwesen von 1735–1740 errichten ließ.[14] Johann Heinrich ist ein Sohn von Otto Friedrich von der Groeben (1657–1728), der Kommandant der zweiten brandenburgischen Kolonialexpedition, Erbauer des Forts Groß Friedrichsburg an der Goldküste im heutigen Ghana und Versklavtenhändler war.[15] Von 1895 bis 2009 wurde das Gröbenufer in Berlin-Kreuzberg nach ihm benannt, bevor dieser Ort nach der Schwarzen deutschen Aktivistin und Dichterin May Ayim (1960–1996) umbenannt wurde.[16]

Eine weitere kolonialhistorisch interessante Verbindung ergibt sich aus dem 1750 erfolgten Verkauf des Stadtpalais an den Kaufmann und Kunstsammler Johann Ernst Gotzkowsky (1710–1775), «der dort eine Seiden-Manufaktur betrieb und ab 1761 im Nachbargebäude (Leipziger Straße 4) eine Porzellan-Manufaktur. Diese wurde nach ihrem Verkauf an die Krone im Jahr 1763 als Königliche Porzellan-Manufaktur (KPM) bekannt».[17] Gotzkowsky konnte leitende Angestellte der Meißener Porzellan-Manufaktur für seinen Betrieb abwerben. Das Meißener Porzellan beteiligte sich seit seiner Gründung 1710 stark an der damaligen Mode zur orientalisierenden Exotisierung ostasiatischer Kulturen, die so bekannt wurden, dass in China diese Nachahmungen ihrerseits wiederum kopiert wur-

mikry verstanden werden, die dominante Diskurse verfremden und für den eigenen Kontext nutzen (Kien Nghi Ha: *Unrein und vermischt. Postkoloniale Grenzgänge durch die Kulturgeschichte der Hybridität und kolonialen «Rassenbastarde»*. Bielefeld 2010, S. 229–280).

14 Vgl. Bundesrat Presse und Kommunikation: *Der Bundesrat im Herrenhausgebäude*. Berlin 2016, S. 2.

15 Christian Kopp: «Mission Moriaen – Otto Friedrich von der Gröben und der brandenburgisch-preußische Sklavenhandel», 2009, keine direkte Jahresangabe, afrika-hamburg.de: https://is.gd/xjiWtA (31.07.2022).

16 Clara Ervedosa: «Das May-Ayim-Ufer in Berlin». In: Jürgen Zimmerer (Hrsg.): *Kein Platz an der Sonne. Erinnerungsorte der deutschen Kolonialgeschichte*. Frankfurt a. M. 2013, S. 424–441.

17 Bundesrat Presse und Kommunikation 2016, S. 2.

den.[18] Erst um 1740 wurden die Ornamentdekore und -motive thematisch breiter. Mir ist noch nicht klar, in welchem Umfang die Berliner Manufakturen Porzellan-Chinoiserien herstellten. Da der Preußenkönig bis zu seinem Tod große Aufträge zur Ausstattung seiner Schlösser an die KPM gab, ist zu vermuten, dass die Porzellan-Manufaktur in der Leipziger Str. 4 auch ein zeitgenössischer Ort der kulturellen Exotisierung ostasiatischer Kulturen war. In Berlin war Friedrich der Große (1712–1786) ein glühender Liebhaber der Chinoiserie und erbaute im Potsdamer Schlosspark von Sanssouci das Chinesische Teehaus (1755–1764) sowie das Drachenhaus (1770–1772). Unter seinem Nachfolger Friedrich Wilhelm III. (1770–1840) wurden die Kaufmänner Feng Assing (1792 oder 1794 in Guangdong-1889 in China) und Feng Haho (1797 in Guangdong-1877 in Potsdam) in Potsdam als Teediener eingesetzt. Sie erreichten 1816 England mit dem Schiff und gelten als erste Chinesen, deren Existenz in Deutschland schriftlich belegt ist. Im März 1823 wurden sie in der Berliner Behrenstrasse 65 gegen sechs Groschen zur Schau gestellt und wurden danach drei Jahre von dem Orientalisten und Sinologen Wilhelm Schott in Halle als Forschungsobjekte für seine Habilitation untersucht.[19]

Der Film verweist auf die koloniale Geschichte des Reichskanzlerpalais in der Wilhelmstraße 77, wo 1884/85 die internationale Berliner Konferenz der führenden Kolonialmächte abgehalten wurde. Diese Konferenz schuf die Grundlagen für die Aufteilung des afrikanischen Kontinents. Auch die Häuser in der nah gelegenen Leipziger Straße 3 und 4 spielten für die Etablierung Berlins als koloniales Machtzentrum, als global city im imperialen Streben nach einem «Platz an der Sonne» eine wichtige Rolle. Hito Steyerl verrät uns, dass die deutschen Leitlinien zur kolonialen Grenzziehung in Afrika und im Vorderen Asien im vorläufigen Reichstagsgebäude in der Leipziger Straße 3 und 4 verabschiedet wurden. Das Haus der Familie Mendelssohn-Bartholdy wurde 1851 verkauft und zum Preußischen Herrenhaus umfunktioniert, wo die Erste Kammer ihre Sitzungen hielt. Von 1867 bis 1870 tagte in diesem Gebäude auch der Reichstag des Norddeutschen Bundes. 1871 wurde dann das benachbarte Gebäude der Königlichen Porzellan-Manufaktur in der Leipziger Straße 4 nach kurzzeitigem Umbau zum provisorischen Reichstag des Deutschen Reiches umfunktioniert, wo man bis 1894 tagte. 1899 wurden beide Gebäude für den Neubau des Herrenhauses abgerissen. Seit 2000 befindet sich an dieser Stelle das Bundesratsgebäude, das unter der gleichen Adresse dort firmiert und auf diese Weise als Institution, deutsche Nationalstaatlichkeit in seiner historischen Kontinuität und Kontextualität fortschreibt.

18 Diethard Lübke: *Chinesische Nachahmungen von Meißner Porzellan*. Bramsche 2012.
19 Meng Hong: *Chinesen in Berlin*. Berlin 1996, S. 6.

Zur Intersektionalität von Kapitalismus, Antisemitismus und Rassismus

> The history of minorities in Germany before World War II often provokes bewilderment. Neither the labor migration nor the refugee movements after World War I have left traces in the collective historical awareness. Migration movements in the wake of German colonialism and the traces of anti-colonial activities in the Weimar republic are even more unknown.[20] Only the existence of Jewish minorities is acknowledged to a certain degree. This form of historiography is not overly surprising. Walter Benjamin wrote that history is always a construction of the powerful. The neglect of minorities in this kind of historiography derives partially from its formal characteristics in that such historiographies form a grid of knowledge which structurally excludes minorities.[21]

Unter Rekurs auf den jüdischen Intellektuellen Walter Benjamin nahm Hito Steyerl bereits in ihrem Frühwerk jüdische und nicht-jüdische Minderheitengeschichten gemeinsam in den Blick – ein Ansatz, der heute unter diesem Blickwinkel kontrovers diskutiert wird: Ist es möglich und sinnvoll, Verbindungen wie Analogien zwischen Rassismus, koloniale Migrationen und Antisemitismus zu untersuchen, oder unterminieren solche Ansätze das Paradigma, das der moderne Antisemitismus aufgrund der immer mitzudenkenden Singularität von Auschwitz unvergleichlich sei. Indem sie antisemitische *und* rassistische Ausgrenzungen in den dominanten Nationalnarrativen in einem gemeinsamen historischen Zusammenhang stellt, werden neue Diskussionräume eröffnet, aber auch Abwehrhaltungen provoziert. Der Ansatz des Films, die Bezüge zwischen historischem Antisemitismus, kolonialrassistischen Entwicklungen in der Stadtgeschichte, die im Falle Berlins aufgrund seiner Hauptstadtfunktion auch eine nationale Dimen-

20 Siehe Ha zur Geschichte deutscher Arbeitsmigrationspolitik als Inversion kolonialer Ausbeutungsformen: Kien Nghi Ha: «Die kolonialen Muster deutscher Arbeitsmigrationspolitik». In: Gutiérrez Rodríguez Encarnación / Hito Steyerl (Hrsg.): *Spricht die Subalterne deutsch? Migration und postkoloniale Kritik*. Münster 2003, S. 56–107.

21 Steyerl 2003, S. 47–48. Übersetzt: «Die Geschichte der Minderheiten in Deutschland vor dem Zweiten Weltkrieg löst oft Verwirrung aus. Weder die Arbeitsmigration noch die Fluchtbewegungen nach dem Ersten Weltkrieg haben Spuren im kollektiven Geschichtsbewusstsein hinterlassen. Noch weniger bekannt sind Migrationsbewegungen im Gefolge des deutschen Kolonialismus und die Spuren antikolonialer Aktivitäten in der Weimarer Republik. Lediglich die Existenz jüdischer Minderheiten wird bis zu einem gewissen Grad anerkannt. Diese Form der Geschichtsschreibung ist nicht allzu überraschend. Walter Benjamin schrieb, Geschichte sei immer eine Konstruktion der Mächtigen. Die Vernachlässigung von Minderheiten in dieser Art von Geschichtsschreibung ergibt sich teilweise aus ihren formalen Merkmalen, da solche Geschichtsschreibungen ein Wissensraster bilden, das Minderheiten strukturell ausschließt.»

sion hat, sowie dem heutigen Rassismus zu thematisieren, stieß nicht nur auf Interesse, sondern auch auf Skepsis und Ablehnung. Inzwischen hat sich der Diskussionsstand trotz der damit verbundenen Kontroversen weiterentwickelt wie die fortschreitende Etablierung historischer und kulturwissenschaftlicher Ansätze zur verknüpfenden Aufarbeitung von Kolonialismus und Antisemitismus zeigen. Nachdem bereits der Hamburger Historiker Jürgen Zimmerer[22] die These einer zusammenhängenden Entwicklung genozidaler Techniken von «Windhuk bis Auschwitz»[23] ausgearbeitet und damit auch Debatten provoziert hat, hat zuletzt die deutsche Übersetzung der 2009 erschienenen Studie von Michael Rothberg[24] zu multidirektionalen Erinnerungskulturen für lebhafte Auseinandersetzungen in akademischen, zivilgesellschaftlichen und kulturpolitischen Räumen gesorgt.[25] Obwohl diese Diskussion andauert, zeigt sich bereits jetzt, dass wir nicht weiter um diese thematische Auseinandersetzung herumkommen und sie führen müssen.

Gerade im deutschen Kontext wird angesichts der Geschichte der Vernichtung europäischer Jüdinnen und Juden die Komplexität des Antisemitismus nicht selten auf den eliminatorischen Antisemitismus (Daniel Goldhagen) heruntergebrochen oder darauf reduziert, sodass angesichts der proklamierten Singularität von Auschwitz andere, weitläufigere Facetten des Antisemitismus ausgeblendet oder nur noch in Form von Vorstufen gedacht werden, die teleologisch auf die nazistische «Endlösung» zulaufen. Verfolgen wir die historischen Zugänge, die im Film Die leere Mitte angelegt sind, weiter, können wir m. E. Geschichtszugänge und historische Verstrickungen zur Sprache bringen, die den Antisemitismus in einem intersektionalen Zusammenhang mit anderen modernen Machtkonfigurationen wie Kapitalismus, Nationalismus, Kolonialismus und Rassismus betrachtet. Von dort könnte dann über einen produktiven und solidarischen Dialog bezüglich Gemeinsamkeiten, Analogien und sicherlich auch Differenzen nachgedacht werden. Obwohl asiatisch wie arabisch-jüdische Kulturen unterschiedlichster Facetten und genauso Schwarze jüdische Menschen in unterschiedlichen Schattierungen existieren, stehen in Deutschland Weißsein und Jüdischsein in einem ambivalenten Verhältnis zueinander. Sicherlich ist hier keine einfache Antwort

22 Jürgen Zimmerer: «Holocaust und Kolonialismus. Beitrag zur Archäologie des genozidalen Gedankens». In: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 51, 2003, S. 1098–1119.

23 Jürgen Zimmerer: *Von Windhuk nach Auschwitz? Beiträge zum Verhältnis von Kolonialismus und Holocaust*. Münster 2011.

24 Michael Rothberg: *Multidirektionale Erinnerung. Holocaustgedenken im Zeitalter der Dekolonisierung*. Berlin 2021.

25 Vgl. etwa Gil Shohat: «Debatte um Holocaust und Kolonialismus: Lob des Zweifels». In: *taz*, 30.03.2021, taz.de: https://is.gd/4arr9n (31.07.2022); Thomas Schmid: «Der Holocaust war kein Kolonialverbrechen». In: *Die Zeit*, 11.04.2021. Online: zeit.de: https://is.gd/YnlmTC (13.03.2023).

möglich. Trotz antisemitischer Ausgrenzungen haben viele Jüdinnen und Juden sich als Weiße Deutsche verstanden und wie andere Deutsche auch an nationalistischen und zum Teil auch an kolonialrassistischen Diskursen partizipiert, die in dieser Zeit zudem gesellschaftlich normalisiert waren.[26] Genauso ist es im Rahmen einer offenen, intersektionalen und machtsensiblen Aufarbeitung sinnvoll, auf die Teilnahme von Menschen von Color wie etwa Josephine Baker, Anna May Wong oder Bayume Mohamed Husen in widersprüchlichen, z. T. exotisierenden und diskriminierenden Repräsentationsverhältnissen hinzuweisen und dabei auf die verschiedenen Positionalitäten, Motive und Zugangsmöglichkeiten einzugehen. Es ist zweifelsohne eine delikate und herausfordernde Bildungsarbeit, weil sie ein differenziertes Verständnis des Wechselverhältnisses von Selbst- und Fremdidentifikationen in der hierarchisch strukturierten modernen Gesellschaft voraussetzt. Ebenso müssen die jeweiligen Produktionsbedingungen kultureller Repräsentationen im wechselseitigen Verhältnis zu Kolonialismus, Antisemitismus, Rassismus, Sexismus, Kapitalismus mit seinen sozialen Stratifikationen berücksichtigt werden. Nicht zuletzt existieren unterschiedliche Bedeutungen, Ressourcenzuweisungen und Machtdifferenzen zwischen Weißen deutschen Identitäten und gesellschaftlich rassifizierten Identitätsformen. Nur durch eine differenzierte Sichtweise kann jenseits plakativer Schwarz-Weiß Klischeevorstellungen ein Beitrag zur komplexen Aufarbeitung historischer Prozesse geleistet werden.

Haus Vaterland: Kapitalistische Unterhaltungsindustrie, Exotisierung und Weiße Privilegien

Die Auseinandersetzung mit der lokalen Geschichte des Hauses Vaterland nimmt im Film großen Raum ein, da sie anhand dieses konkreten Fallbeispiels die Überschneidungen von «Rasse», Geschlecht und Sexualität im modernen Kapitalismus analysiert. Im südöstlichen Bereich des Potsdamer Platzes wurde das Haus Vaterland an der Ecke Königgrätzer Straße (jetzt Stresemannstraße)/Köthener Straße 1928 als gigantischer Vergnügungspark und neuartige Erlebnisgastronomie eröffnet und medial als kulturelles Großereignis gefeiert. Das als legendär geltende Haus Vaterland repräsentierte wie kaum ein anderer Ort das extravagante Nachtleben der wilden 1920er-Jahre in Berlin, das sich in dieser goldenen Dekade als

26 Sicherlich gab und gibt es auch in nicht-westlichen Gesellschaften antijüdische Vorurteile, aber diese sind nicht mit dem spezifisch modernen europäischen Antisemitismus und christlichen Antijudaismus vergleichbar, der eine viel längere Geschichte hat. Häufig stellen sich diese Attitüden als ideologischer Import europäischen Ursprungs heraus, der erst mit der Kolonialisierung in nicht-westlichen Gesellschaften Einzug hielt. Wenn das bedacht wird, ist die Erforschung antisemitischer Diskurse in Communities of Color, die vielfältige jüdische Zugehörigkeiten aufweist, ein emanzipatorisches Unterfangen.

weltoffene und ausgelassene Metropole verstand. Die Erinnerungen und Berichte zum Haus Vaterland als multifunktionaler und multidimensionaler Amüsierbetrieb im Megaformat mit unterschiedlichen Themenbereichen auf verschiedenen Stockwerken trugen nicht unerheblich zu diesem Bild bei, dass in der populären Erinnerungskultur der Mehrheitsgesellschaft tendenziell nostalgisch verklärt wurde und Raum zur Mythenbildung bot. Vor allem die mit raffinierten technischen Innovationen eingerichteten «Rheinterrassen», die mit der stündlichen Gewittersimulation viel Aufsehen erregten, haben die exotisierenden Aspekte dieses Themenparks in der überlieferten Erinnerungslandschaft überdeckt.[27]

Das sechsgeschossige Gebäude, in dem sich das Haus Vaterland befand, wurde 1912 als Haus Potsdam errichtet, das Büros und dem groß dimensionierten Café Piccadilly mit 2500 Plätzen Raum bot. Nach Beginn des Ersten Weltkriegs werden Geschäfte, deren Namen mit dem Feind assoziiert werden, von nationalistischen Mobs angegriffen. In Reaktion auf den aufflammenden Hurra-Patriotismus wird der Betrieb zunächst in Kaffeehaus «Vaterland» umbenannt. Das Gebäude wurde 1943 bei Luftangriffen stark beschädigt und brannte 1945 während der Kämpfe zur Befreiung Berlins ab. In der DDR wurde das Gebäude mit einfachen Mitteln wiederhergerichtet und bis zur völligen Zerstörung während der Proteste am 17. Juni 1953 als HO-Gaststätte betrieben. Das Gebäude wurde 1976 abgetragen. Nach 1990 wurde hier der Tilla-Durieux-Park und das Büro- und Geschäftshaus «Park Kolonnaden» errichtet, dessen Kopfbau entfernt an die Kuppel des Haus Vaterland erinnert.[28] Obwohl das Gebäude nicht mehr existiert, ist die Frage, inwieweit diese Geschichte gegenwärtig ist, weiterhin aktuell. Kurz nachdem Steyerl an die Berliner Kolonialkonferenz erinnert hat, geht sie auf das Verhältnis von äußerer und innerer Kolonialisierung im Kapitel «Gesichter und Fassaden» ein: «Auf dem internationalen Sozialistenkongress 1907 beschließt die Arbeiterbewegung ‹den Import von Arbeitern rückständiger Rassen wie Negern und Chinesen› künftig zu bekämpfen. Während in Afrika und im Orient territoriale Grenzen gezogen werden, entstehen innerhalb Deutschlands weniger sichtbare Grenzen und Hierarchien.»[29] Sie geht im Film dieser Fragestellung nach, indem sie unterschiedliche Besucher:innengruppen (junge Schwarze Männer und eine Weiße Bundeswehrgruppe) zeigt, die von Weißen Ausstellungsführern durch eine Ausstellung zum damals neu geplanten Potsdamer Platz geführt werden. Dabei erzählt sie die Geschichte des Bayume Mohamed Husen[30], der zunächst als deutscher Kolonialsoldat in Afrika kämpfte und in den 1930er-Jahren als Kellner im Haus Vaterland prekär arbeitete. Durch diese Bezugnahmen verbindet der Film nicht nur

27 Vgl. www.verwobenegeschichten.de: https://is.gd/c2RhYl (31.07.2022).

28 Vgl. de.wikipedia.org: https://is.gd/n0577u (31.07.2022).

29 Die leere Mitte, TC: 18:12–18:43.

30 Sein Name wird im Film mit Bayume Mohammed Hussein (TC: 19:45) untertitelt.

unterschiedliche Zeitebenen, sondern kommentiert durch historische wie aktuelle Referenzen auch die zeitgenössische Debatte über die Aufnahme weltweiter Auslandseinsätze der Bundeswehr. Anschließend unterlegt sie historische Schwarz-Weiß-Aufnahmen vom Haus Vaterland mit Farbbildern der Baustellen in den 1990er-Jahren, die für den Wiederaufbau von Berlins Mitte politisches und ökonomisches Zentrum steht. Durch diese Überblendung wird Vergangenheit und Gegenwart auf unmittelbare Weise miteinander in Beziehung gesetzt, die Vergangenes aktualisiert und ihre Strukturen wiedererkennbar macht.

Das Haus Vaterland kann auch als Beispiel für die Intersektionalität zwischen Antisemitismus und Rassismus in der kolonialen Moderne diskutiert werden. Betreiber und Besitzer des Hauses Vaterland war das traditionsreiche Wein-, Feinkost- und Gastronomieunternehmen Kempinski, das von der gleichnamigen assimilierten jüdisch-deutschen Familie mit polnischer Herkunft betrieben wurde. Der vollständige offizielle Name lautete «Haus Vaterland – Betrieb Kempinski». Berliner Stadtgeschichte schrieb das Unternehmen bereits 1889 als sie unweit des Potsdamer Platzes in der Leipziger Straße 25 in einem viergeschossigen Haus eine Großgastronomie mit mehreren Sälen, Weinstube für den Massenbetrieb (2500 Plätze), eigener Bäckerei und Delikatessenladen eröffneten. Es war damals nicht nur das größte Restaurant der Stadt, sondern beschritt mit dem Ansatz «Sozialisierung des Luxus» – etwa durch halbe Portionen zum halben Preis – auch ganz neue Wege. 1937 wurde das Unternehmen und damit auch das Haus Vaterland von der NS-Diktatur «arisiert». Einige Mitglieder der Familie Kempinski konnten sich durch Flucht ins Ausland retten, andere wurden in Konzentrationslagern ermordet.[31]

In den 1920er-Jahren übernahm ein Konsortium unter Führung der Firma Kempinski den Betrieb und erfand ein neues Unterhaltungskonzept, dass den kolonialen Gedanken adaptierte und neu in Szene setzte: Das neue Haus Vaterland sollte ein «Haus der Nationen» werden – also die Welt unter einem bzw. dem deutschen Dach vereinen[32] –, wo bis zu 8.000 Gäste gleichzeitig in verschiedenen nationalen und ethnischen Settings kulinarisch wie kulturell mit allen Sinnen konsumieren konnten. Sie konnten sich an einheimischen Gaststätten wie der bayerischen Bierstube «Löwenbräu», dem Wiener Kaffeehaus und Restaurant «Grinzing», sowie der Bremer «Kombüse» und «Omas Teltower Rübchen» mit familiärer Küche erfreuen oder aber sich je nach Wunsch, Lust und Laune auch an fantastische Reiseorte berauschen. Dafür bot das Multiplex eine reichhaltige Auswahl: Neben dem großen Kinosaal gab es eine spanische Bodega, eine ungarische

31 Siehe verwobenegeschichten.de: https://is.gd/XQs1uq und verwobenegeschichten.de: https://is.gd/kfjte6 (31.07.2022).

32 Heute wird dieses Konzept – etwa während der Fußball-WM 2006 – freundlicher formuliert: «Die Welt zu Gast in Deutschland».

Csárda («Pusztaschenke» bzw. Dorfkneipe), den Palmensaal (Tanzsaal), ein türkisches Café und die «Arizona-Bar» als Wild-West-Salon (später auch Kolonialstube genannt).[33] In einigen Lageplänen nicht eingezeichnet und manchmal ebenfalls unerwähnt,[34] zählt Hito Steyerl auch eine «original japanische Teestube»[35] als Bestand des Etablissements auf. Was Bekanntheit und Popularität angeht, stellt das Haus Vaterland für die damalige Zeit sicherlich neue Rekorde auf. Die «Erlebnisgastronomie der Superlative» mit insgesamt zwölf Restaurants, einem 2.500 Plätze umfassenden Café und einem Kino sollen «jährlich fast eine Million Gäste besuchen. Insgesamt schwemmen jedes Jahr etwa 1,5 Millionen Touristen in die drittgrößte Metropole der Welt, bei 4,3 Millionen Einwohnern, von denen ein Drittel unter 18 Jahren sind.»[36]

Hito Steyerl legt die These nahe, dass die exotischen Erlebniswelten im Haus Vaterland als virtuelle Ersatzkulisse für die verloren gegangenen Kolonien entschädigen[37] und auf der kulturellen wie kulturpolitischen Ebene – ähnlich wie mediale Projektionen im Roman, als Bildmotive auf Gemälden, in Theateraufführungen oder im Film – als emotionale Kompensation in der imaginären Sphäre fungieren. Dieser Kulturraum lebt nicht zuletzt von kolonialen Re-Inszenierungen, wobei performative Akte wie Musik und Tanz im Haus Vaterland eine wichtige Bedeutung einnahmen. Neben damals bekannten Schwarzen Musiker:innen wie Hester Harvey (1896–1976)[38], Willy Allen (1909–1969)[39] oder Kwassi Bruce (1893–1964)[40] treten auch Hausbands wie die jüdische Formation Sid Kay's Fellows regelmäßig im Palmensaal auf, die hier bis zur Machtübernahme durch die NSDAP modernen Jazz, Foxtrott und Charleston spielten, die später als «entartete Musik» und «Negermusik» verboten wurden.

Diese Konstellation zeigt auf, dass sich im Haus Vaterland auf unterschiedlichen Ebenen Ambivalenzen spiegeln, die über die Deutungen der Frankfurter Schule und Zygmunt Bauman hinaus auf eine spezifisch kolonialrassistische Ambivalenz der Moderne hinweisen, die ich an dieser Stelle nur kurz anhand dieser Punkte skizziere.

33 Vgl. Vanessa Conze: *Haus Vaterland. Der große Vergnügungspalast im Herzen Berlins*. Berlin 2021.

34 Es ist bedauerlich, dass ausgerechnet in der kritisch angelegten Webdokumentation der Alice Salomon Hochschule die «asiatisch» animierte Teestube weder im Lageplan noch im Text erwähnt wird. Siehe verwobenegeschichten.de: https://is.gd/c2RhYl. Ein vollständiger Lageplan findet sich hier: de.wikipedia.org: https://is.gd/n0577u (31.07.2022).

35 Die leere Mitte, TC: 21:08.

36 Janina Lingenberg: «Nachtleben der Zwanziger: Das Leuchten der Nacht», 12.02.2020, zeit.de: https://is.gd/V4tPMu (31.07.2022).

37 Die leere Mitte, TC: 22:15.

38 Siehe verwobenegeschichten.de: https://is.gd/bLlaDe (31.07.2022).

39 Siehe verwobenegeschichten.de: https://is.gd/bF4a86 (31.07.2022).

40 Siehe verwobenegeschichten.de: https://is.gd/7xVrm3 (31.07.2022).

Ambivalente Liberalität und Freizügigkeit in der Populärkultur

Moderne, als progressiv geltende Musikformen, die häufig afroamerikanische Wurzeln haben, werden zunächst national und dann auch international von überwiegend Weißen, häufig bürgerlichen Gesellschaftsschichten als Freizeitvergnügen angeeignet. Im Rahmen der bestehenden sozio-ökonomischen, kulturellen und institutionellen Machtverhältnisse werden Nischen und vorgefertigte Rollen an Künstler:innen of Color herangetragen, die diesen Rahmen füllen müssen. Ein berühmtes zeitgenössisches Beispiel sind die frühen, häufig nackt und tribalistisch anmutenden Performances der afroamerikanischen Tänzerin Josephine Baker (1906–1975). Obwohl oder gerade, weil sie in rassistischen Gesellschaftsverhältnissen aufwuchs, intimes Wissen darüber verfügte und sich zeit ihres Lebens immer wieder anti-rassistischen Projekten widmete, ertanzte sie sich schielend in «afrikanischen» oder freizügigen Kostümen ihren Karriere-Durchbruch als eigenwilligen, aber konsumierbaren Weltstar. In westlichen Metropolen zog sie selbstbewusst Massen in ihren Bann und befriedigte auf der anderen Seite auch deren kolonialrassistische Imaginationen. 1926 faszinierte sie als «schwarze Venus» u. a. im Nelson- (Kurfürstendamm 217) und im Schöneberger Metropol-Theater das Weiße Berliner Publikum. Nach den Novemberpogromen 1938 in Deutschland trat sie der Ligue internationale Contre le Racisme et l'Antisémitisme (LICRA) bei und unterstützte die *Résistance in Frankreich sowie die Civil Rights Movement in den USA an der Seite von Martin Luther King.*[41]

Ich denke, dass eine unkritische Vision von «Geschlechteremanzipation» und Liberalisierung der Sexualmoral nicht nur mit kolonialrassistischen, sexistischen und klassizistischen Verwertungsprozessen kompatibel ist, sondern diese auch verstärkt. Daher verdient die starke wie jeweils spezifische Sexualisierung von Frauen of Color (Schwarze, orientalisierte und «ostasiatisch» markierte Frauen werden dabei unterschiedlich konstruiert und konsumiert) als erotische Lustobjekte des (Weißen) männlichen Blicks eine besondere Beachtung.[42] Ebenso wichtig ist es, die patriarchalischen Grenzen und Verfügungsverhältnisse in der westlich-bürgerlichen Freiheitsvorstellung zu sehen, in der der individuelle Hedonismus des dominanten Weißen männlich codierten Subjekts mit weiblicher Verobjektivierung und letztlich auch Unterwerfung einhergeht. All das schließt die Möglichkeit nicht aus, dass rassifizierte Frauen wie Josephine Baker nicht nur aufgrund von gesellschaftlichen Zwängen ihren Tanz- und Lebensstil entwickelt haben, sondern sich aus ihren eigenen Gründen selbstbewusst dafür entschieden haben. Sie waren nicht nur Opfer, sondern sind auch immer selbstverantwortlich handelnde Menschen mit einer eigenen Agenda.

41 Siehe stadtmuseum.de: https://is.gd/FOdzHI (31.07.2022).

42 Edward Said: *Orientalism*. New York 1979, S. 188–190.

People of Color in rassistischen Repräsentationsregimen: Zwischen Partizipation und Eigensinn

Menschen of Color wirkten an diesen stereotypisierenden Inszenierungen mit, wobei strukturelle Verhältnisse wie ihre Marginalisierung und Festschreibung auf Klischeerollen im Kulturbetrieb ihnen kaum andere «Chancen» und Anstellungen boten. Die Prekarisierung auf dem Arbeitsmarkt in einer rassistischen Gesellschaft sorgt für zusätzlichen Druck und schränkt ihren Handlungsraum weiter ein, sodass diese Arbeit als Form der Überlebensökonomie verstanden werden kann.[43] Die ausbeuterischen wie repressiven Verhältnisse verschärfen sich im Dritten Reich abermals, so das Kwassi Bruce und andere Schwarze teilweise in leitenden Positionen an der kolonialpropagandistischen «Deutschen Afrika-Schau» mitwirkten.[44] Auch Bayume Mohamed Husen (1904–1944) lebte in prekären Verhältnissen und arbeitete als Schwarzer Bediensteter in verschiedenen Kostümen u. a. in der türkischen Mokkabar im Haus Vaterland und trat auch im Wild-West-Saloon als Cowboy auf.[45] Obwohl die Szenerie dadurch nicht unbedingt authentischer wurde, wurde der Ort durch seine dienende Arbeit als exotisierende Wellness-Oase für privilegierte Weiße aufgewertet, weil koloniales Ambiente und das Feeling durch die personellen wie kulturellen Machtverhältnisse zwischen dem zahlenden Gast und den Bediensteten of Color sich zugunsten der Weißen Konsument:innen verdichtete. Wie Josephine Baker war auch Bayume Mohamed Husen keineswegs nur Opfer der gesellschaftlichen Verhältnisse, sondern auch eine politisch handelnde Person mit eigenen politischen Überzeugungen, die auch Auskunft über seine Geschichte und Sozialisation geben. Im Gegensatz zu anderen Schwarzen trat er für den kolonialrevisionistischen Deutschen Kolonialkrieger-Bund aktiv ein. Sein Versuch durch Internalisierung kolonialer Weltbilder sich selbst zu behaupten und sein Beharren als Schwarzer Mensch im nationalsozialistischen Deutschland gleichberechtigt zu leben, war jedoch von vornherein zum Scheitern verurteilt. Er wurde in der Kolonie «Deutsch-Ostafrika» im heutigen Tansania als Mahjub bin Adam Mohamed Hussein geboren und mit zehn Jahren wie sein Vater als Askari für die deutschen Kolonialtruppen rekrutiert. Trotz zahlreicher rassistischer Erniedrigungen engagierte er sich in Deutschland in der revanchistischen Kolonialbewegung. Nach einer Affäre mit

43 Dieser Widerspruch ist in seinen Grundzügen bis heute aktuell und definiert immer noch die Ausgangslage vieler Künstler:innen of Color, die sich klassischerweise oftmals vor der Wahl gestellt sahen «im Zirkus mitzumachen» oder außen vor zu bleiben.

44 Vgl. Susann Lewerenz: *Die Deutsche Afrika-Schau (1935–1940). Rassismus, Kolonialrevisionismus und postkoloniale Auseinandersetzungen im nationalsozialistischen Deutschland*. Frankfurt a. M. 2006.

45 Ähnliche Rollen übernahm er auch als Komparse und Statist in zahlreichen Filmproduktionen von 1934–1941.

einer Weißen Deutschen wurde er der «Rassenschande» bezichtigt und fiel im KZ Sachsenhausen der NS-Gewalt zum Opfer.[46]

In der Passage über das Haus Vaterland zeigt Hito Steyerl mehrfach überlagerte, undeutliche Filmbilder mit alten monochromen Varietészenen sowie Charleston- und Steptanz-Tanzenden, die mit farbigen Baustellenbilder korrespondieren. Darüber spricht die Filmemacherin den Text des Lieds «Ich lass' mir meinen Körper schwarz bepinseln» (1930) von Friedrich Hollaender (1896–1976), der die Melodie komponierte und mit Robert Liebmann (1890–1942) den Text schrieb, die beide jüdisch waren[47]:

> «Ich lass mir meinen Körper schwarz bepinseln, schwarz bepinseln
> dann fahre ich auf die Fidschi – auf die Fidschi Inseln!
> Dort ist noch alles paradiesisch neu.
> Ach, wie ich mich freu! Ach, wie ich mich freu!
> Dann trage ich ein Schurz aus Muscheln, Muscheln, Muscheln
> und geh mit 'ner Fidschi-Puppe kuscheln, kuscheln, kuscheln.
> Von Bambus richte ich mir 'ne Klitsche ein,
> Ich bin der Fritsch – der will ein Fidschi sein!!»

Was zunächst auffällt: Die erste Strophe des Foxtrott-Liedes fehlt. Diese ließe sich als Eskapismus aus der entfremdeten europäischen Metropole lesen, denn selbst das romantische Paris ist mit den engen zivilisatorischen Zwängen der langweiligen bürgerlichen Hochkultur unerträglich geworden.[48] Demgegenüber wird die idealisierte Fantasievorstellung eines ursprünglichen und unbeschwerten Naturparadieses in einer exotisch aufgeladenen Südsee-Kulisse gestellt. In diesem Kontext ist es wichtig zu wissen, dass Deutschland bis 1918 zahlreiche koloniale Besitzungen im pazifischen Raum hatte. Das Leiden an der eigenen Kultur/Zivilisation findet meist seine Entladung in der Projektion auf das einfache und gute Leben der «Naturvölker», die als «edle Wilde» imaginiert werden. Das Motiv des «going native» ist hier mit einer sexuellen Bemächtigung verknüpft, die die indigene Frau als infantilisierte «Fidschi-Puppe» auf ihren fetischisierten Status als reines Sexobjekt reduziert und sie letztlich zu einem Gebrauchsobjekt des Weißen deutschen Mannes macht. Das Lied ist kein lustiges oder unverfängliches Kinderlied, sondern repräsentiert eindeutig eine sexuell interessierte männliche Perspektive. Neben sexualisierter Gewalt evoziert die Liedzeile auch Pädophilie, da die Puppe

46 Marianne Bechhaus-Gerst: *Treu bis in den Tod. Von Deutsch-Ostafrika nach Sachsenhausen. Eine Lebensgeschichte*. Berlin 2007.

47 Während Hollaender 1933 sich ins Exil retten konnte, wurde Liebmann 1942 im Vernichtungslager Auschwitz ermordet.

48 «Ach wie herrlich ist es in Paris; die Frauen sind so süß und dennoch ist mir mies! Jeden Abend Smoking oder Frack. So geht das Tag für Tag. Das ist nicht mein Geschmack!!»

auf ein feminisiertes Kinderspielzeug rekurriert. Es findet keine Hybridisierung im Sinne einer subversiven Infragestellung von festgelegten, statischen und homogenen wie vergeschlechtlichten, rassifizierten und sexuellen Identitäten mit ihren jeweiligen Grenzziehungen statt. Stattdessen geht es um ein kunstvolles, privilegiertes wie spielerisches, aber letztlich doch «harmloses» Blackfacing[49] durch Bepinselung und karnevaleskes Crossdressing im Sinne einer Urlaubsverkleidung, um sexualisierte und kolonialrassistische Verfügungsfantasien auf die Spitze zu treiben. Auf dieser Weise bleiben die dualistischen Weltbilder und Gegensätze gleichzeitig aber auch intakt, da das performative, unterhaltsame und letztlich auch nur dekorative *passing*[50] als angemalter Fidschi mit Muschelschurz nur oberflächlich und wie bei einem Urlaubsabenteuer vollkommen risikolos ist. Da das «primitive Andere» vermeintlich so einfach wie ein Kleidungsstück angeeignet, konsumiert und auch wieder abgelegt werden kann, bleibt der darunter liegende Weiße Identitätskern letztlich erhalten und wird sogar verstärkt, weil die Konstruktion und Bemächtigung des Anderen auch immer der Eigendefinition dient.

Die Zeile «Dann trage ich ein Schurz aus Muscheln, Muscheln, Muscheln / und geh mit 'ner Fidschi-Puppe kuscheln, kuscheln, kuscheln» rekurriert wahrscheinlich auf eine Begegnung, die sich im Hollaenders weitläufigem deutsch-jüdischen Freund:innenkreis 1926 zugetragen und sicherlich erheblichen Gesprächsstoff geboten hat. Der Schriftsteller und Kunstmäzen Harry Graf Kessler (1868–1937) schildert in seiner Tagebuchaufzeichnung vom 13. Februar 1926 ein Treffen mit Josephine Baker in der Wohnung des berühmten Autors und Filmemachers Karl Gustav Vollmoellers (1878–1948) am Pariser Platz. Baker hatte Vollmoeller zwei Jahre zuvor in New York kennengelernt, der ihr auch die Engagements in Paris und Berlin vermittelte, wo sie dann berühmt wurde. In ihrer Berliner Zeit war sie häufiger Gast bei ihm:

> Um eins, nachdem gerade meine Gäste gegangen waren, rief Max Reinhardt an, er sei bei Vollmoeller, sie bäten mich beide, ob ich nicht noch hinkommen könne? Miss Baker sei da, und nun sollten noch fabelhafte Dinge gemacht werden. Ich fuhr also zu Vollmoeller in seinen Harem am Pariser Platz und fand dort außer Reinhardt und Huldschinsky[51] zwischen einem halben

49 Blackfacing, aber auch Yellowfacing bezeichnen rassistische Kulturpraktiken, in denen Mitglieder der Weißen Dominanzgesellschaft rassifizierte Menschen in der Regel durch klischeehafte Gesichtsbemalung, Gestik, Mimik und anderen Mitteln der Fremdrepräsentation imitieren und dabei herabsetzen.

50 Passing bezeichnet im angloamerikanischen Kontext das Phänomen, dass etwa hellhäutige Schwarze von Weißen als Mitglieder der eigenen Gruppe angesehen werden oder vice versa. In einem weiteren Sinne kann passing als beabsichtigte oder unbeabsichtigte Unterwanderung von rassifizierten Identitätsgrenzen angesehen werden, wobei ihre Effekte vielfältig sein können.

51 Gemeint ist der Industrielle und Kunstmäzen Oscar Huldschinsky (1846–1931) (31.07.2022).

> Dutzend nackter Mädchen auch Miss Baker, ebenfalls bis auf einen roten Mullschurz völlig nackt, und die kleine Landshoff (eine Nichte von Sammy Fischer) als Junge im Smoking […]. Die nackten Mädchen lagen oder tänzelten zwischen den vier oder fünf Herren im Smoking herum, und die kleine Landshoff, die wirklich wie ein bildschöner Junge aussieht, tanzte mit der Baker moderne Jazztänze zum Grammophon.[52]

Im Zeitraum von 1926 und 1927 trat Baker oft barbusig auf, häufig auch in Kombination mit dem Bananenröckchen. Bei der Analyse dieser Konstellation ist es sinnvoll, die unterschiedlichen Interessen, Motivationen und Begehrlichkeiten der Beteiligten vor dem Hintergrund der Ressourcenverhältnisse sowohl in der Gesellschaft als auch im Kulturbetrieb zu betrachten. Auch wenn wir davon ausgehen, dass alle Teilnehmenden Erwachsene waren und die Frauen nicht mit roher Gewalt zur Teilnahme gezwungen wurden, wissen wir nicht erst seit der #MeToo-Debatte und der Anklage gegen Harvey Weinstein, dass soziale Hierarchien, vergeschlechtlichte Ausbeutungs- und rassistische Machtverhältnisse im Kulturbetrieb den freien Willen vorstrukturieren und ihm Grenzen setzen.

Max Reinhardt (1873–1943) wurde in einer jüdischen Familie in Niederösterreich als Maximilian Goldmann geboren und war einer der schillerndsten und wichtigsten Persönlichkeiten im deutschen Theater. In der Weimarer Zeit gründete und leitete er einen privatwirtschaftlich geführten Theaterkonzern mit elf Berliner Häusern, die als Reinhardt-Bühnen bekannt waren. Friedrich Hollaender stammte aus einer Theaterfamilie, seine Eltern arbeiteten als Sängerin und Komponist für die Reinhardt-Bühnen, seine Onkeln Felix (1867–1931) und Gustav Hollaender (1855–1915) waren dort leitende Mitarbeiter. Zu Reinhardts engen Freund:innen zählte auch die Schauspielerin Eleonora von Mendelssohn (1900–1951) aus der Berliner Gelehrten-, Bankiers- und Künstler:innenfamilie. Beide waren zeitweilig auch ein Liebespaar. Ebenfalls gut mit Reinhardt befreundet, war ihr Bruder, der als exzentrisch geltende Cellist und Kunstsammler Francesco von Mendelssohn (1901–1972). Dieser war mit Ruth Landshoff (1904–1966), einer Nichte des jüdischen Verlegers Samuel Fischer, liiert, und beide «zeigten sich gern in vertauschter Kleidung, er im Abendkleid, sie in seinem Anzug»[53], was Hollaender zu seiner Liedzeile über koloniales Crossdressing inspiriert haben könnte. Ruth Landshoff arbeitete als Schauspielerin im Ensemble von Reinhardt und war bis 1930 die Freundin von Vollmoeller.

Vollmoellers Position ist ebenfalls interessant: Bis heute wird er als Weltbürger und interkultureller Talentförderer gewürdigt und sein umfangreiches Kulturschaffen bezeugt seine herausragende intellektuelle Produktivität. Er verachtete die

52 Zit. nach de.wikipedia.org: https://is.gd/6AwdOq (31.07.2022).

53 de.wikipedia.org: https://is.gd/P5SkGX (31.07.2022).

Nazis, die ihn 1937 das Amt des preußischen Kulturministers anboten,[54] und ging ins Exil. Auf der anderen Seite war Vollmoeller während des Ersten Weltkriegs ein Berater von Wilhelm II und arbeitete als kulturpolitischer Agent im diplomatischen Dienst für das Auswärtige Amt. Finanziell gefördert vom Großindustriellen Robert Bosch (1861–1942) und politisch unterstützt von der Reichsregierung gründete er gemeinsam mit dem Schriftsteller Richard Dehmel (1863–1920) und dem Politiker Walther Rathenau (1867–1922) die überparteiliche *Deutsche Gesellschaft 1914*, die bis zum Kriegsende und auch in der Weimarer Republik als eine der einflussreichsten Vereinigungen in Deutschland galt. Ihr gemeinsamer Ausgangspunkt war der nationalistische Aufruf «An die Kulturwelt» zum Beginn des Ersten Weltkrieges.[55] Ihre 2000 Vereinsmitglieder gehörten der gesellschaftlichen Elite an und umfassten Politiker, Unternehmer, Intellektuelle und Medienvertreter. Erster und einziger Präsident des Vereins, der sich als exklusiver, freigeistig-patriotischer Club jenseits der tagespolitischen Auseinandersetzung verstand, war der Indologe und Japanologe Wilhelm Solf (1862–1936). Solf leitete nach Stationen in der deutschen Kolonialverwaltung in Indien, Ostafrika und Samoa seit 1911 als Staatssekretär das Reichskolonialamt in der Wilhelmstraße 62. Um der drohenden «Arisierung» zuvorzukommen, löste sich der Verein 1934 selbst auf. Zu diesem Zeitpunkt waren noch etwa ein Drittel der Mitglieder jüdisch.[56] In der NS-Zeit bildete sich der Solf-Kreis, der Verbindungen zu den nationalkonservativen Hitler-Attentäter:innen des 20. Juli 1944 hatte und heute als Widerstandsgruppe gilt.

Die Filmpassage zum Haus Vaterland besticht ganz besonders durch Mehrfachüberblendungen und einen temporeichen wie spannungsgeladenen Jazz-Interlude, der mit einem ansteigenden Sirenengeheul eingeleitet wird. Diese Aufnahmen stammten aus dem Film Einbrecher[57] und zeigen die Tänzer:innen und Musiker:innen der Band des afroamerikanischen Jazz-Musikers Sidney Bechet (1897–1959). Bechet tourte 1925 mit dem Orchester der *Revue nègre*, als Josephine Baker erstmalig den Charleston in Europa zeigte und damit ihren Durchbruch im Pariser Théâtre des Champs-Élysée feierte. Nach Stationen in Belgien und Russland gastierte er Anfang der 1930er-Jahre auch im Haus Vaterland und beteiligte sich an den Ufa-Aufnahmen.[58]

In dieser Szene[59] wird ein Konzert- und Tanzabend im Palmensaal im Haus Vaterland nachempfunden, wobei das Lied «Ich lass' mir meinen Körper schwarz

54 frederik-d-tunnat.de: https://is.gd/ybYL6H (31.07.2022).

55 de.wikipedia.org: https://is.gd/Z9YH3r (31.07.2022).

56 de.wikipedia.org: https://is.gd/3dHXeg (31.07.2022).

57 D 1930.

58 1939 nahm Bechet *Summertime* auf Platte auf und landete damit den ersten Hit für das legendäre Label Blue Note Records, das gerade von zwei aus Nazi-Deutschland geflüchteten Berliner Juden, Alfred Lion und Francis Wolff, in New York gegründet wurde.

59 Die leere Mitte, TC: 21:02–22:48.

bepinseln» hier in einer kreolisierten Denglisch-Fassung aufgeführt wird. Die Szene zeigt einen modernen Nachtclub, wo Schwarze Tänzer in dunklen Anzügen steppen, zunächst begleitet von einer hellhäutigen Schwarzen Solotänzerin und Akrobatin, die einen knapp bemessenen Zweiteiler mit Pailletten trägt (später tritt eine ähnlich gekleidete zweite Schwarze Tänzerin hinzu), und eine Musikband mit Zirkuskostümen und Zylindern. Der Raum ist überwiegend mit Schwarzen Frauen und Männern unterschiedlichen Alters besetzt, die mit zunehmender Begeisterung mitklatschen, während die Musik und die Stepptänze immer mehr Tempo aufnehmen. Das moderne Setting wird nicht nur durch das Palmendekor an den Wänden konterkariert, sondern ebenso durch die Palmenstämme, an denen hell strahlende Discokugeln und sich im Kreis drehende Affenfiguren befestigt sind. Noch problematischer ist ein comichaftes Plakat mit einer «Negerfigur»,[60] die mit klassisch rassistischen Stereotypen wie schwulstige dicke Lippen und großen runden schwarzen Augen aufwartet. Im Vordergrund ist eine dunkelhäutige Schwarze Frau zu sehen, so als ob eine bestimmte Assoziation, ein Wiedererkennungseffekt hervorgerufen werden soll. In einer Sequenz, die den Höhepunkt der musikalischen Darbietung illustriert, werden verschiedene lachende Schwarze Personen in schneller Abfolge in großformatigen Porträtbildern hintereinander geschnitten. Unterbrochen und vollends ins Negative gewendet, wird diese Bildfolge, da zwischendurch scheinbar die sich immer schneller drehenden Affenfiguren hineingeschnitten werden, zusammen mit Schwarzen, die im rhythmisch schneller werdenden Takt klatschen. Zusammen mit dem klassisch kolonialistischen Urwald-Setting und dem Affenmotiv wird hier ein Bild von Schwarzen Menschen provoziert, die Assoziationen mit klatschenden Schimpansen erwecken. Zwischendurch erscheint eine Frau mit Kopftuch, die anscheinend eine «Zigeunerin» darstellen soll.

Diese Szene lässt über den engen Rahmen als rasanten Begleitsound in einem Kinofilm für das Weiße Massenpublikum auch weitergehende Deutungen zu. Diese Bilder können symbolhaft gelesen werden und verdeutlichen, dass die Zentren westlicher Urbanität grundlegend mit einer kolonialen Moderne verbunden sind. Wie diese Bilder zeigen, hatten Inszenierungen rassistischer und antiziganistischer Stereotypen einen zentralen Platz in der Berliner Unterhaltungsindustrie der Weimarer Zeit. Die Szene lässt sich als radikale Hinterfragung des dominanten Bildes der mondänen, westlich geprägten Weltmetropole lesen und konfrontiert sie ihrer verdrängten und unsichtbar gemachten Geschichte. Bei nä-

60 Ich denke, dass die Auseinandersetzung mit kolonialrassistischen Bildern immer schmerzhaft ist und traumatisierend sein kann. Das ist das ambivalente Risiko, das uns die Aufarbeitung und Analyse eben dieser gewaltvollen Bilder zumutet. Es nicht zu tun, stellt aber keine sinnvolle Alternative dar. Aus meiner Sicht macht es wenig Sinn, Diskurszitate abzukürzen und zu kodieren (was auch eine Form der Unsichtbarmachung sein kann). Die Aufarbeitung hat auch die Aufgabe, diskursive Gewalt aufzudecken und sichtbar zu machen.

herer Betrachtung fällt ihre Doppeldeutigkeit und Ambivalenz auf: Trotz der exotisierenden Zurschaustellung und diskriminierenden Instrumentalisierung ist auf der anderen Seite anzuerkennen, dass in diesem Falle Schwarze Künstler:innen und andere nicht-westliche Kulturpraktiken wichtige Inspirationsquellen westlicher Produktivität und Kreativität waren.

Fazit: Urbane Grenzorte und Grenzziehungen als verwobene historische Schichten

> The film makes use of slow superimpositions to uncover the architectonic and political changes of the last eight years. It focuses on Potsdam square to discover traces of global power shifts and the simultaneous dismantling and reconstruction of borders. At the same time, it traces back the history of ostracism and exclusion, especially against immigrants and minorities, which always have served to define the notion of a powerful national center. It's form evokes an archaeology of amnesia where every single item refers to absence and erasure. What is uncovered is a repeated process of obliteration.[61]

Ausgehend vom Fall der Berliner Mauer 1989 handelt Die leere Mitte von gesellschaftlichen Ein- und Ausschlüssen sowie damit einhergehenden Ein- und Ausgrenzungen. Diese zentrale Thematik, die von Zitaten des jüdischen Architekten und Soziologen Siegfried Kracauer begleitet werden, durchzieht wie eine rote Linie den gesamten Film und beleuchtet diese anhand verschiedener historischer Ereignisse, die jedoch nicht als isolierte Situationen, sondern als miteinander zusammenhängende geschichtliche Konfigurationen erzählt werden. Der Film reflektiert wie Grenzen geschichtsmächtig konstruiert werden und diese sich mit der Zeit und den gesellschaftlichen Verhältnissen aber auch verschieben können und neue Formen annehmen – etwa von der Mauer zum Zaun[62]: «Sichtbare Grenzen werden durch weniger sichtbare ersetzt.»[63] Grenzen basieren auf vorausgegangenen Grenzziehungen: Sie sind nicht ahistorisch und statisch, sondern stellen komplexe dynamische Prozesse dar. Sie verändern und verschieben sich. Grenzen überlagern sich, da das Verschwinden von Grenzen mit der Entstehung neuer Grenzziehungen einhergehen kann. Grenzen, sichtbare wie unsichtbare, innere wie äußere Grenzen und Grenzziehungen bilden wie Zugehörigkeit und Fremdmachen oder Zentrum und Peripherie relationale und aktiv konstruierte Verhältnisse, die aufeinander verweisen und sich gegenseitig bedingen.

61 Steyerl 2003, S. 47.

62 Die leere Mitte, TC: 00:45.

63 Ebd., TC: 06:48.

Am Beispiel urbaner Orte wie dem Haus Vaterland, der Berliner Mauer und damit zusammenhängenden Grenzorten wie dem Reichstag oder dem Potsdamer Platz werden geschichtliche Ab- und Überlagerungen im Zentrum Berlins auf unterschiedlichen räumlichen und zeitlichen Ebenen im historischen Längsschnitt miteinander in Beziehung gesetzt.[64] Dabei werden in der filmischen Auseinandersetzung mit ihrem jeweiligen Sujet unterschiedliche geschichtliche Perspektiven und Narrative miteinander verwoben, so das ungewohnte stadthistorische Bilder und geschichtskritische Vorstellungen über die Tradierungen deutscher Ausländerpolitik in ihrer historischen Verschränkung mit Nationalismus, Kapitalismus, Kolonialismus, und Rassismus im Zentrum der deutschen Hauptstadt entstehen. Der Film reflektiert, wie mit dem Fall der Mauer und der deutschen Wiedervereinigung auch ein neuer, alter Machtraum entsteht und wiederbelebt wird, der auf historische Vorläufer und Strukturen rekurriert.

Literatur

Bhabha, Homi: *The Location of Culture*, London 1994

Bechhaus-Gerst, Marianne: *Treu bis in den Tod. Von Deutsch-Ostafrika nach Sachsenhausen. Eine Lebensgeschichte*, Berlin 2007

Bundesrat Presse und Kommunikation: *Der Bundesrat im Herrenhausgebäude*, 2. Auflage, Berlin 2016

Conze, Vanessa: *Haus Vaterland. Der große Vergnügungspalast im Herzen Berlins*, Berlin 2021

Ervedosa, Clara: «Das May-Ayim-Ufer in Berlin». In: Jürgen Zimmerer (Hrsg.): *Kein Platz an der Sonne. Erinnerungsorte der deutschen Kolonialgeschichte*, Frankfurt a. M. 2013, S. 424–441

Foroutan, Naika / Karakayali, Juliane / Spielhaus, Riem (Hrsg.): *Postmigrantische Perspektiven – Ordnungssysteme, Repräsentationen, Kritik*, Frankfurt a. M. 2018

Gerhardt, Christiana: «Transnational Germany». In: *Women in German Yearbook: Feminist Studies in German Literature & Culture* 23: 2007, S. 205–233

Ha, Kien Nghi: «Die kolonialen Muster deutscher Arbeitsmigrationspolitik». In: Gutiérrez Rodríguez Encarnación / Hito Steyerl (Hrsg.): *Spricht die Subalterne deutsch? Migration und postkoloniale Kritik*, Münster 2003, S. 56–107

Ha, Kien Nghi: «People of Color – Koloniale Ambivalenzen und historische Kämpfe». In: Kien Nghi Ha / Nicola Lauré al-Samarai / Sheila Mysorekar (Hrsg.): *re/visionen. Postkoloniale Perspektiven von People of Color auf Rassismus, Kulturpolitik und Widerstand in Deutschland,* Münster 2007, S. 31–40

Ha, Kien Nghi: *Unrein und vermischt. Postkoloniale Grenzgänge durch die Kulturgeschichte der Hybridität und kolonialen «Rassenbastarde»*, Bielefeld 2010

Ha, Noa / Hito Steyerl: «Berlin 1998–2017: Von der leeren zur kolonialen Mitte». In: *Neue Rundschau* 2, 2018, S. 108–114

Hong, Meng: *Chinesen in Berlin*. Berlin 1996

Kopp, Christian: «Mission Moriaen – Otto

64 Vgl. Florentine Muhry: «Die leere Mitte, 1998». In: Florian Ebner, Susanne Gaensheimer, Doris Krystof / Marcella Lista in Kooperation mit Centre Pompidou und der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Hrsg.): *Hito Steyerl: I will survive. Films and Installations*. Leipzig 2020, S. 18–27.

Friedrich von der Gröben und der brandenburgisch-preußische Sklavenhandel», 2009, keine direkte Jahresangabe, afrika-hamburg.de: https://is.gd/xjiWtA (31.07.2022)

Lewerenz, Susann: *Die Deutsche Afrika-Schau (1935–1940). Rassismus, Kolonialrevisionismus und postkoloniale Auseinandersetzungen im nationalsozialistischen Deutschland*, Frankfurt a. M. 2006

Lingenberg, Janina: «Nachtleben der Zwanziger: Das Leuchten der Nacht», 12.02.2020, zeit.de: https://is.gd/V4tPMu (31.07.2022)

Lübke, Diethard: *Chinesische Nachahmungen von Meißner Porzellan*, Bramsche 2012

Ludewig, Bianca: «Wiederentdeckt: Hito Steyerls Dokumentation ‹Die Leere Mitte› (1998)», 2019, bl.wiseup.de: https://is.gd/rlU4kE (31.07.2022)

Muhry, Florentine: «Die leere Mitte, 1998». In: Florian Ebner, Susanne Gaensheimer, Doris Krystof / Marcella Lista in Kooperation mit Centre Pompidou und der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Hrsg.): *Hito Steyerl: I will survive. Films and Installations*, Leipzig 2020, S. 18–27

Rothberg, Michael: *Multidirektionale Erinnerung. Holocaustgedenken im Zeitalter der Dekolonisierung*, Berlin 2021

Said, Edward: *Orientalism*, New York 1979

Seidel Arpaci, Annette: «Excavations at Potsdamer Platz: Die leere Mitte and the Dilemma of (Re)Narrating ‹Other› Pasts and Presences». In: *Local/Global Narratives. German Monitor* 68, 2007, S. 281–297

Schmid, Thomas: «Der Holocaust war kein Kolonialverbrechen». In: *Die Zeit*, 11.04.2021. Online: zeit.de: https://is.gd/YnlmTC (13.03.2023)

Shohat, Gil: «Debatte um Holocaust und Kolonialismus: Lob des Zweifels». In: *taz*, 30.03.2021, taz.de: https://is.gd/4arr9n (31.07.2022)

Stefanek, Monika: «Der ‹Polenmarkt› am Potsdamer Platz in Berlin», o. J., nach 2014, porta-polonica.de: https://is.gd/jq7oWU (31.07.2022)

Steyerl, Hito: «The Empty Center». In: Ursula Biemann (Hrsg.): *Stuff it. The Video Essay in the Digital Age,* Wien, New York 2003, S. 46–53

Steyerl, Hito: Zoom-Gespräch mit Kien Nghi Ha am 23.04.2021

Zimmerer, Jürgen: *Von Windhuk nach Auschwitz? Beiträge zum Verhältnis von Kolonialismus und Holocaust*, Münster 2011

Zimmerer, Jürgen: «Holocaust und Kolonialismus. Beitrag zur Archäologie des genozidalen Gedankens». In: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 51, 2003, S. 1098–1119

Autor:innenbiografien

Ömer Alkin ist Professor für Angewandte Medien- und Kommunikationswissenschaften an der Hochschule Niederrhein und Leiter des DFG-Forschungsprojekts «Ästhetik des Okzidentalismus» (2020–2024). Neben seinen wissenschaftlichen Tätigkeiten ist er im Bereich interkulturelle Bildung sowie digitales Lernen tätig. Forschungsschwerpunkte sind: Film, kulturelle Bildung, Rassismus, Migration, Islam und audiovisuelle Kultur, globale Identitätspolitiken wie Okzidentalismus und Themen der Postmigration. Persönliche Webseite: https://www.oemeralkin.de. Zuletzt erschienen, die gemeinsam mit Jiré Emine Gözen, Nelly Y. Pinkrah & Forum Antirassismus Medienwissenschaft verantwortete 26. Ausgabe der Zeitschrift für Medienwissenschaft: «X | Kein Lagebericht» (Ausgabe zu Antirassismus und Medienwissenschaft) sowie der Sammelband Ömer Alkin / Lena Geuer (Hrsg.): *Postkolonialismus und Postmigration*. Münster 2022.

Julia Bee, Medien- und Kulturwissenschaftlerin, Professorin für Medienästhetik an der Universität Siegen. Aktuelle Arbeitsschwerpunkte: Gender, Affekt und Medien; dekoloniale und medienwissenschaftliche Zugänge zur Klimakatastrophe; Fahrradmedien und Mobilitätsgerechtigkeit; ethnografischer Film und audiovisuelle Methoden. Sie hat *nocturne*, eine experimentelle Plattform für Wissensvermittlung mitbegründet: https://nocturne-plattform.de/. Aktuelle Publikationen: Julia Bee: *Erfahrungsbilder. Aisthetische Relationen im ethnographischen Film*. München 2023; Julia Bee / Ulrike Bergermann / Linda Keck / Sarah Sander / Herbert Schwaab / Markus Stauff / Franzi Wagner (Hrsg.): *Fahrradutopien: Medien, Ästhetiken und Aktivismen*. Lüneburg 2022.

Julia Dittmann promoviert aktuell mit einer wissenschaftlich-künstlerischen Forschungsarbeit an der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF. Ihren ersten Doktortitel erlangte sie an der Universität Bayreuth mit der medienwissenschaftlichen Arbeit *Ent-Täuschung des weißen Blicks. Rassismussensible Strategien für eine ideologiekritische Filmanalyse*. Münster 2019. Ihrem Magistra-Studium der Filmwissenschaft an der Freien Universität Berlin mit den Nebenfächern Gender Studies (Humboldt-Universität zu Berlin) und Neuere Deutsche Geschichte (Technische Universität Berlin) ging eine Schauspielausbildung am Europäischen Theaterinstitut Berlin voraus. Seit 1999 ist Julia Dittmann zudem als freischaffende Filmemacherin tätig. Zurzeit entwickelt sie darüber hinaus zusammen mit Stanley Silewu einen rassismussensiblen Therapie-, Bildungs- und Coachingansatz. Ihr gemeinsames Projekt namens «CineTheatrale ResiliArt» wird von der Bundeszentrale für politische Bildung gefördert.

Irina Gradinari ist Juniorprofessorin für literatur- und medienwissenschaftliche Genderforschung an der FernUniversität in Hagen. Sie wurde 2010 zum Thema «Genre, Gender und Lustmord. Mörderische Geschlechterfantasien in der deutschsprachigen Gegenwartsprosa» promoviert und hat 2019 zum Thema «Film als Medium kollektiver Erinnerungen. Gedächtnispolitik und Diskurstransfer zwischen Ost und West» habilitiert. Zu ihren Forschungsinteressen zählen: der Wechselbezug von Genre und Gender, feministische Blicktheorien, Erinnerungskulturen, Kriegsfilm und Frauenfilm. Aktuelle Publikationen: Irina Gradinari / Andrea Geier / Irmtraud Hnilica (Hrsg.): *Weihnachtsfilme lesen: Familienordnungen, Geschlechternormen und Liebeskonzepte im Genre*. Bielefeld 2022; Irina Gradinari / Michael Niehaus (Hrsg.): *Störung, Verunsicherung, Destabilisierung: Filmanalysen*. Hagen 2022; Irina Gradinari / Yumin Li / Myriam Naumann (Hrsg.): *Außengrenzen Europas: Interrelationen von Raum, Geschlecht und ‹Rasse›*. Bielefeld 2021; Irina Gradinari / Ivo Ritzer (Hrsg.): *Genre und Race. Mediale Interdependenzen von Ästhetik und Politik und Ästhetik*. Wiesbaden 2021.

Hilde Hoffmann lehrt und forscht am Institut für Medienwissenschaft, Ruhr-Universität Bochum. Sie war Gastprofessorin an der University of Minnesota und der Universität Wien. Arbeits- und Forschungsschwerpunkte: Film, AV-Medien und Gedächtnis, Visuelle Kultur, Medien und Rassismus, Antiziganismus, Postkoloniale Theorie. Aktuell arbeitet sie zu Archiv, Gedächtnis und Antiziganismus. Zuletzt erschienen: Hoffmann, Hilde / May, Yomb: «Fremdheitsdiskurs ist immer auch Machtdiskurs». In: *GALORE* 1, 2022; Hoffmann, Hilde / Jasmin Degeling / Simon Strick: «Im Bergwerk der Wirklichkeit graben. Petra Tschörtners BERLIN – PRENZLAUER BERG». In: Maxa Zoller / Betty Schiel (Hrsg.): *Was wir filmten*. Berlin 2021, S.32–45; Hoffmann, Hilde «‹Mein Handy hat schon Covid-19!› – Überlegungen zum digitalen Faschismus unter Bedingungen der Co-

rona-Pandemie». In: *onlinejournal kultur&geschlecht*, 2021; Hilde Hoffmann / Habiba Hadziavdic: «Filmischer Antiziganismus: zur Trope der Ortlosigkeit». In: Radmila Mladenova et al. (Hrsg.): *Antigypsyism and Film / Antiziganismus und Film*. Heidelberg 2021, S. 47–65.

Kien Nghi Ha ist promovierter Kultur- und Politikwissenschaftler und arbeitet als Postdoctoral Researcher zu Asian German Studies an der Universität Tübingen. Er hat an der New York University sowie an den Universitäten in Bremen, Heidelberg und Bayreuth geforscht. Zahlreiche Publikationen zu postkolonialer Kritik, Rassismus, Migration und Asian Diasporic Studies. Zuletzt ist der Sammelband *Asiatische Deutsche Extended. Vietnamesische Diaspora and Beyond*. Berlin 2021, als erweiterte Neuauflage erschienen. Als Kurator hat er u. a. im Berliner Haus der Kulturen der Welt und im Hebbel am Ufer-Theater verschiedene Projekte über Asiatische Diaspora realisiert. Aktuell leitet er die Filmreihe «Asiatische Präsenzen in der Kolonialmetropole Berlin. Localizing Decolonialization – Dekolonialisierung lokalisieren» im Sinema Transtopia in Berlin und gibt Ende 2023 den gleichnamigen Sammelband heraus. Seine Monografie *Unrein und vermischt. Postkoloniale Grenzgänge durch die Kulturgeschichte der Hybridität und der kolonialen ‹Rassenbastarde›*. Bielefeld 2015, wurde mit dem Augsburger Wissenschaftspreis für Interkulturelle Studien ausgezeichnet.

Hauke Lehmann forscht und unterrichtet als Filmwissenschaftler an der Freien Universität Berlin. Gemeinsam mit Hermann Kappelhoff leitete er bis 2023 das Teilprojekt C06 «Transkulturelle, integrative und rassistische Poetiken audiovisueller Bilder» am Sonderforschungsbereic *Affective Societies*. Seine Dissertation befasst sich mit *Affektpoetiken des New Hollywood: Suspense, Paranoia und Melancholie*. Berlin, Boston 2016. Mit-Herausgeber von *Emotionen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart 2019. Jüngere Publikationen: *Deutsch-türkisches Kino zwischen Filmproduktion und Filmkonsum. Gespräche und Analysen zu den Spielräumen filmischen Denkens*. Berlin, Boston 2023, und *Das Imaginäre des deutsch-türkischen Kinos. Zur gesellschaftlichen Erscheinungsweise filmischer Bilder*. 2024, in Vorbereitung.

Radmila Mladenova, Literatur- und Filmwissenschaftlerin, ist als wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Forschungsstelle Antiziganismus der Universität Heidelberg tätig und leitet zurzeit das Teilprojekt zum Bereich Film im Rahmen des Verbundprojekts «Mediale Antiziganismen – Von der interdisziplinären Analyse zur kritischen Medienkompetenz». 2021 wurde sie zum Thema *The ‹White› Mask and the ‹Gypsy› Mask in Film*. Heidelberg 2022, promoviert. 2018 bis 2022 koordinierte sie die Projekte «Stigma ‹Zigeuner›. Visuelle Dimensionen des Antiziganismus» und «Künstlerische Alternativen zum antiziganistischen Blick». Sie ver-

öffentlichte die Monografie *Patterns of Symbolic Violence*. Heidelberg 2019, und war Mitherausgeberin der Tagungsbände *Antiziganismus und Film*. Heidelberg 2020, sowie *Visuelle Dimensionen des Antiziganismus*. Heidelberg 2021. Ihre Forschungsschwerpunkte sind: Film, Antiziganismus, kritische Weißseinforschung, postkoloniale Studien, Semiotics. Für 2023 ist der Tagungsband geplant: Radmila Mladenova (Hrsg.): *Counterstrategies to the Antigypsy Gaze*. Heidelberg 2023.

Tobias Nagl war als Film- und Musikkritiker, DJ und Tageszeitungsredakteur tätig und ist seit 2007 Professor für Filmwissenschaft an der University of Western Ontario in Kanada und assoziiertes Mitglied am dortigen Centre for the Study of Theory and Criticism. Forschungsschwerpunkte: Filmtheorie, Filmgeschichte, politischer Modernismus, Marxismus, Stummfilm, Rassismus und Kolonialismus, deutsches Kino, Kultur der Weimarer Republik. Buchveröffentlichungen: Tobias Nagl: *Die unheimliche Maschine: Rasse und Repräsentation im Weimarer Kin*o. München 2009 (ausgezeichnet mit dem Internationalen Willy Haas-Preis); Tobias Nagl / Janelle Blankenship (Hrsg.): *European Vision: Small Cinemas in Transition*. Bielefeld 2015.

Burrhus Njanjo (M. A.) ist Doktorand bei a.r.t.e.s. GSHC und am Institut für Medienkultur und Theater der Universität zu Köln. Er hat Germanistik, Afrikanistik und Medienwissenschaft studiert und promoviert zu postmigrantischem Kino in Westeuropa. Seine aktuellen Schwerpunkte sind Minor Cinemas, postkoloniale Theorien, Poststrukturalismus und Posthumanismus. Zuletzt erschienen: Burrhus Njanjo / Klaus Tezokeng: «Grenzverhandlungen. Zu Narrativen des Posthumanen in Katja Brandis und Hans-Peter Ziemeks ‹Ruf der Tiefe›». In *Studia Germanica Posnaniensia* 42, 2022; «‹[T]rès difficile, cette représentation du ‹beur›. J'avais du mal!› – Überlegungen zum Begriff des filmischen Felds anhand des postmigrantischen Werks von Abdellatif Kechiche». In: Dennis Göttel / Stephan Udelhofen / Aycha Riffi (Hrsg.): *Produktionskulturen audiovisueller Medien*. Wiesbaden 2023.

Alena Strohmaier, Vertretungsprofessur für Filmwissenschaft (Universität Paderborn). Davor Projektleiterin des BMBF-Forschungsprojekts «Filmische Aneignungsprozesse von Videos der populären Aufstandsbewegungen 2009–11 im Mittleren Osten und Nordafrika» (2019–2023) und wissenschaftliche Koordinatorin des BMBF Forschungsnetzwerks «Rekonfigurationen: Geschichte, Erinnerung und Transformationsprozesse im Mittleren Osten und Nordafrika» (2013–2019; beides Philipps-Universität Marburg). Promotion: «Medienraum Diaspora. Verortungen zeitgenössischer iranischer Diasporafilme» Wiesbaden 2018. Zudem Mitgründerin und Redakteurin des Open Media Studies Blog.